

lumea filmului

50 000 000
de exemplare

au apărut în «Biblioteca pentru toți» din
ianuarie 1960 și pînă astăzi.

O dată cu apariția nr. 629 al colecției
noastre (R. Llewellyn — *Ce verde era valea
mea*, vol. II) tirajul total al colecției a trecut
pragul celor 50 de milioane (ajungînd la
50 087 000 ex.). În felul acesta «Biblioteca
pentru toți» atinge cel mai ridicat tiraj total
obținut vreodată de o colecție românească
de literatură.

Tirajul mediu al colecției, raportat la cele
629 de volume este de:

79 311 ex.

«Biblioteca pentru toți» rămînînd, în
continuare, cea mai populară colecție de
literatură din țara noastră, apreciată atît
pentru calitatea operelor pe care le publică,
cît și pentru prezentarea grafică modernă
și elegantă și pentru prețul modest (numai
5 lei ex.).



vol. I—II, lei 10

editura minerva

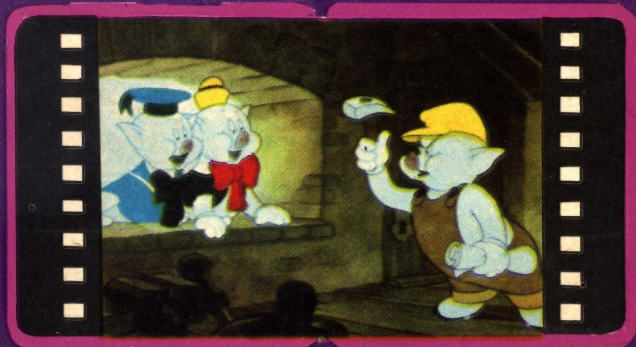
631

lumea filmului



lumea filmului de ion barna

★★



cultură generală



ion barna

lumea filmului

★★

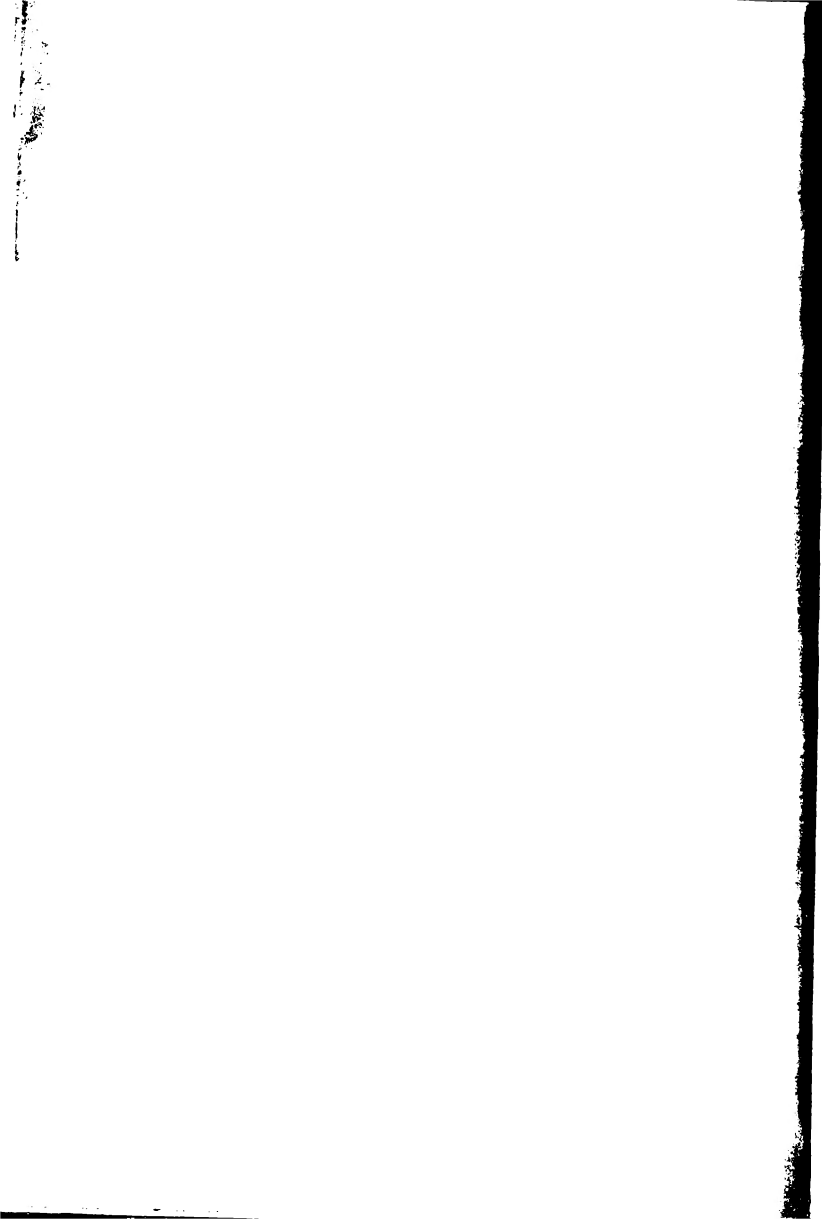
GENURI CINEMATOGRAFICE (II)
ARTA CINEMATOGRAFICĂ
(DICȚIONAR DE TERMENI)
ACTORUL DE FILM

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1971
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI



ISTORIA FILMULUI

III. GENURI CINEMATOGRAFICE (CONTINUARE)



III. FILMUL DOCUMENTAR

Până la apariția cinematografiei, cunoașterea lumii aflată dincolo de limitele contactului direct era posibilă mai ales prin intermediul literaturii de călătorie. Îndată după invenția cinematografului, filmul documentar mijlocește iluzia cunoașterii directe a lumii. Procesul psihic de participare îi creează celui ce urmărește filmele documentare, senzația trăirii unei realități. Filmul documentar îi dă spectatorului acel dar al ubicuității spre care oamenii năzuiesc de atîta vreme chiar și în basmele lor. Filmul documentar creează pe ecran o anume realitate. Uneori această realitate filmică se suprapune cu cea pe care dorește să o oglindescă. Alteori se naște un decalaj. Despre anumite ținuturi geografice sau despre anumite orașe s-au realizat mai multe documentare. Ele sînt diferite. Și toate, laolaltă, diferă de autenticul ținut sau oraș. Documentarul, oricît ar vrea să fie o simplă oglindă, sau mai precis o încercare de a-l purta pe spectator prin locul descris — ca și cum ar fi el însuși voiajorul, cel ce descoperă nemijlocit locurile — nu face decît să dea naștere unei alte realități: cea cinematografică. Documentar obiectiv nu există în afara celui științific: filmarea unei traheotomii

reprezintă o realitate obiectivă din punct de vedere chirurgical. Documentar obiectiv poate exista numai în măsura în care este vorba de consemnarea, descrierea, analiza unei tehnici (medicale, industriale etc.). Altminteri documentarul rămâne subiectiv, implicînd sentimentele, inteligența, discernămintul celui care l-a realizat (sau lipsa de inteligență, de discernămint, ceea ce din acest punct de vedere este totuna). Realismul sau, dimpotrivă, poeticul unui documentar ori al altuia nu se poate referi decît la sursa de inspirație: fac un documentar pentru a detecta caracteristicile unei anume realități, sau îl fac pentru a-mi exprima sentimentele față de acea realitate; vreau să arăt o realitate, sau să povestesc cinematografic felul cum o văd eu. Sînt două puncte de vedere principale care există, unul sau altul, la oricare dintre filmele documentare. Dar, indiferent de punctul de vedere adoptat inițial, realitatea de pe ecran nu se va suprapune niciodată exact pe viața autentică. Aparatul de filmat nu se mișcă singur: el este purtat în anumite locuri, realizatorul alege anumite obiective, selecționează la filmare, selecționează la montaj... Documentarul este și el într-un fel film de fabulație. Orice film documentar are o idee, aceea pe care o urmărește realizatorul, și implică așadar, din capul locului, existența unui criteriu de selecție: America este, pentru Reichenbach, insolită — și așa o va filma, va căuta adică insolitul în lumea pe care o explorează (*L'Amérique insolite* — *America insolită*); Cartierul Boveri este un infern pentru Lionel Rogosin, care va căuta infernalul cînd va filma cartierul new-yorkez (*On the Boveri*). Nu există, aparent, nimic mai obiectiv decît filmarea unei bătălii armate reale: aci mizanscena nu mai este posibilă, cineastul filmează „ceea ce există” neputînd

solicita personajelor-soldați să acționeze în toată lupta, așa cum ar cere-o viziunea lui regizorală. Totuși, aceeași bătălie filmată de cinești opuși prin concepție (aparținând trupelor proprii, inamicului sau unei case de filme de actualități neutre, să zicem) apare în feluri opuse pe ecran. Mai mult: naștii au filmat execuții, acțiuni ale S.S.-ului, cu scopul evident de a-și susține propriul lor punct de vedere — iar aceste imagini, în filmul lui Resnais de pildă (*Nuit et brouillard* — *Noapte și ceață*) devin explozive argumente antinaziste. Tot realitate — fiind vorba de documente — reprezintă pentru filmul documentar și materialul de arhivă. S-a născut, folosind aceste izvoare, o foarte importantă categorie de filme documentare: filmele de compilație. Documentar pe bază de documentare, filmul de compilație — studiat de Jay Leyda în volumul său *Films beget films* — *Filmele nasc filme* — folosește materialul filmat anterior așa cum documentarul folosește realitatea. Este o a doua filtrare a faptului autentic, care însă poate deveni atât de personal, încât în clipa în care vezi *Le Retour* — *Reîntoarcerea* al lui Henri Cartier-Bresson, nu mai poți distinge ce a fost filmat de el și ce preluat din alte filme documentare și jurnale. (De la filmele Esferei Șub pînă la cele de Nicole Vedrès, Frédéric Rossif, Chris Marker sau Alain Resnais, filmul de compilație cunoaște nenumărate ipostaze.)

Filmul documentar creează, așadar, o realitate proprie, cinematografică. Ceea ce văd pe ecran nu este Borinage-ul, ci felul în care vede Joris Ivens acel Borinage. Dacă ideatia, fantezia cineastului lipsește, această lipsă nu duce la un alt fel de documentar: apare doar un film prost, dar nicidecum „obiectiv“. Mai mult: cu cît mai lipsit de idei va fi un film documentar, cu cît va fi mai

aproape de modalitatea carte-poștală-ilustrată-animată, cu atât mai departe va fi de un autentic; un Paris de carte poștală ilustrată nu este Parisul, poți recunoaște în el anumite clădiri, dar nu și orașul viu. Un Baedeker-film este un nonsens pentru că ghidul nu suplinește călătoria, contactul direct cu locul descris, ci rămîne doar un ghid adică are scopul de a-i semnala călătrului traiectoria ideală, oferindu-i sumare informații despre locurile pe care *el* urmează să le *vadă*. Filmul de călătorie, ca să rămînem la acest exemplu, nu e schema abstractă a unei explorări ideale, ci o călătorie chiar, întreprinsă de realizatorul filmului. Cinci călători care vor străbate exact drumul indicat de Baedeker nu vor putea contrazice cu nimic ghidul, în timp ce oricare spectator care ar reface itinerarul lui Ivens din *La Seine a rencontré Paris* — *Sena a întîlnit Parisul*, va constata poate flagrante nepotriviri cu propriile sale impresii — altele la fiecare — ceea ce nu înseamnă nicidecum o culpă pentru Ivens. Prin aceasta, filmul documentar există pe același plan artistic cu cel de ficțiune.

★

Cu cincizeci de ani înainte de apariția cinematografului, scriitorul francez Champfleury, încîntat de daghereotipie, scria: „Ce entuziasmant ar fi dacă am putea vedea progresele pe care daghereotipia le va realiza într-o sută de ani, cînd nu se va mai surprinde doar un fragment de viață, ci viața întreagă se va însufleți, se va desfășura sub ochii urmașilor noștri!” Cinematografia era deci, în ochii acestui vizionar, o fotografie în mișcare, și anume imaginea lumii înconjurătoare. Nimic mai firesc decît închipuirea precursorilor, ca și

cea a primilor autori de filme, despre cinematografia pe care o imaginau ca fiind prin excelență documentară. Fascinația venea din posibilitatea de a reproduce în imagini animate realitatea din jur. Filmul, cînd s-a născut, a fost film documentar. Fascinația documentarului continuă și după crearea spectacolului cinematografic pus în scenă. Filmul documentar a fost — și rămîne — un mijloc de a transmite cunoștințe și impresii.

Într-o ordonare a materialului istoriei filmului documentar, Paul Rotha stabilește existența unei perioade — s-o numim — primitive, plasînd începuturile adevăratului documentar în anii deceniului al treilea (marcat în America de *Nanook* al lui Flaherty — 1900, în U.R.S.S. de Dziga Vertov — 1923, în Franța de *Rien que les heures* — *Doar orele*, de Cavalcanti — 1926, în Germania de *Berlin* al lui Ruttmann — 1929, iar în Anglia de *Drifters* — *Pescari* al lui John Grierson — 1929). Apoi Rotha împarte filmele documentare, după criteriul concepției despre materialul lor, în patru grupe: tradiția naturalistă (romantică) asupra naturii (ex.: Flaherty), tradiția realistă europeană (ex.: Cavalcanti, Ruttmann, Ivens), tradiția jurnalului de actualități (ex.: Vertov), în sfîrșit tradiția propagandistică (ex.: Eisenstein, Grierson). O asemenea divizare a materialului istoric rămîne însă deficitară: în primul rînd deoarece nu surprinde elementul istoric al evoluției documentarului, iar în al doilea rînd deoarece criteriul ales de Rotha nu reflectă reala deosebire dintre diferitele structuri ale documentarului și nici, mai ales, dintre diferitele concepții asupra materialului filmului documentar.

Cred că în realitate se pot distinge pe plan istoric trei etape în istoria documentarului (chiar dacă

acestea nu sînt exclusiv succesive, fiecare putîndu-se prelungi şi după apariţia celei următoare): 1. descoperirea cinematografiei 2. descoperirea lumii, a globului; 3. descoperirea umanităţii, a omului.

La început, Lumière, fermecat de posibilităţile aparatului lui, îi explora posibilităţile. Pentru Lumière nu obiectul de filmat era esenţialul, ci faptul că se putea filma şi cum anume se putea filma. Acea faimoasă sosire a trenului în gară nu prezenta nici un interes pentru cunoaşterea, prin mijlocirea aparatului cinematografic, a gării Vilefranche. Interesant era faptul că se poate filma o gară şi un tren care soseşte (filmul a fost apoi refăcut în altă gară — La Ciotat — rămînînd acelaşi „Sosirea unui tren în gară“). Cînd Lumière filmează acvarii, struţi sau concursuri de popice, nu valoarea documentară îl preocupă, ci minunea pe care o presupune filmarea. Este perioada unui narcisism cinematografic. Perioadă scurtă, deşi cred că de această etapă primitivă ţin şi toate documentarele insipide care se mai produc încă şi astăzi. Să dau un singur exemplu. În *Gestes du repas*, un Luc de Hensh reproduce, în zilele noastre, numeroasele momente ale consumării unei mese; el urmăreşte, chipurile, o idee (că oamenii îşi petrec a opta parte din zi, mîncînd), dar nu face în fond decît să se pameze în faţa posibilităţii pe care i-o oferă tehnica de a filma în diferite locuri, în diferite feluri, oameni care mîncă. Filmul nu prezintă şi nu reprezintă nimic altceva decît încîntarea regizorului de a putea face să acţioneze un aparat de filmat; el pare a descoperi abia acum, după şaptezeci de ani, posibilităţile primare ale tehnicii cinematografice. La fel mai stau încă lucrurile cu nenumărate filme de călătorie, cu nenumărate

documentare despre cutare ținuturi, locuri, uzine, școli etc., care nu oferă nimic peste ceea ce îl entuziasma, în închipuirile sale, pe Champfleury cu peste 120 de ani în urmă.

O a doua etapă cred că este cea a descoperirii lumii, a pământului cu ajutorul aparatului de filmat. Camera explorează universul proxim, apoi pe cel din ce în ce mai îndepărtat; filmul documentar devine, înainte de toate, film de explorare.

Trecerea de la jurnalul de actualități la filmul documentar nu a fost făcută de operatorii casei Lumière, sau de cei ai casei Pathé. Dar apariția filmului documentar este legată de jurnalul cinematografic, prin faptul că primele documentare nu erau în fapt altceva decât lungi subiecte de jurnal. Aceste prime documentare sînt consemnări cinematografice ale unor expediții. În 1912, *Herbert G. Ponting* face un film despre expediția căpitanului Scott la Polul Sud. Operatorul englez Ponting, participant la tragica expediție, a filmat un fel de jurnal de zi din 1910 pînă în 1912, anul morții lui Scott. Filmul, primul documentar, a fost lansat pe piață (și apoi adesea reeditat), cele citeva mii de metri de peliculă devenind materialul mai multor filme (o parte a peliculei, înghețată atunci, a fost descoperită în 1950 în perfectă stare de conservare). Începe acum o perioadă a filmului documentar, care este cea a filmelor de călătorie.

Începuturile, deci, trebuie legate de filmele de actualități. După descoperirea posibilităților aparatului cinematografic, se naște și încîntarea în fața a ceea ce poate arăta acest aparat. Ținuturi cunoscute pînă atunci doar din descrieri, sau cel mult din fotografii, apar acum pe ecran. Funcția de document a filmului este descoperită întîi prin in-

termeniul subiectelor de actualitate. De aci pînă la ideea cinematografului-explorator al unor ținuturi puțin cunoscute și atrăgătoare prin misterul lor nu mai era decît un pas. E pasul care duce spre cinematografia exoticii. Poate că primele filme de acest gen sînt cele de explorare alpinistică. Felix Mesguisch filmează ascensiuni alpine, descoperind un univers pînă atunci necunoscut publicului. Englezii se aventurează și ei la rîndul lor în domeniul filmului de explorare. În 1903, *Charles Urban* pune bazele unei firme proprii, „Urban Trading Company” și începe a produce, pe lîngă actualități, filme de călătorie. Sub sloganurile „We put the world before you!” („Aducem lumea în fața ochilor dv.”) sau „Nature on the stage!” („Pe scenă — natura!”), Urban prezintă filme științifice și filme de călătorie. Profesorul Ormison-Smith realizează pentru Urban, în 1903, mai multe filme de alpinism. Urban lansează apoi pe piață un reportaj de călătorie africană, *De la Cap la Cairo*, în care se prezintă o traversare a junglei continentului negru. Urban își asigură și exclusivitatea pentru filmarea expediției polare Welmann; dar expediția eșuează și astfel filmele polare vor apărea abia peste cîțiva ani, cu prilejul expediției Scott.

Gustul publicului pentru asemenea filme era stîrnit și, o dată cu aceasta, seria de producții cinematografice începe. Descoperirea virtuților unor asemenea filme a avut un dublu efect: pe de o parte, evident, înmulțirea lor, iar pe de altă parte, o netă influență asupra filmului de ficțiune. Americanii descoperă, o dată cu explorarea cinematografică a unor ținuturi ca Alaska sau ca locurile sălbatice din vest, posibilitatea utilizării lor ca decoruri naturale pentru filmele cu cow-boys, cu

indieni... Totodată, filmele documentare despre Africa sau despre regiunile Amazoniei aduc pe ecran o lume exotică, cu o floră și mai ales cu o faună specifică, de unde se vor naște o serie de filme de ficțiune (ca, de pildă, filmele cu Tarzan).

Gustul pentru exotic duce inevitabil la dezvoltarea producției filmelor documentare de explorare. Fenomenul artistic al filmelor lui Flaherty va contribui și el la aceasta. Dar, paralel cu opera acestui mare poet, producția de filme documentare de călătorii — pure relatări ale explorării unei lumi pline de misterul exotismului — continuă și firul poate fi urmărit până astăzi. Nu are rost aci întocmirea unui catalog. Aș aminti doar câteva exemple care mi se par specifice.

În America, geograful George B. Shattuck însoțește în 1919 expediția africană a lui Leonard J. Vanderberghe și realizează un film deosebit de interesant. Un alt american, Martin Johnson, aventurier ca și Jack London, cu care era de altfel prieten și pe care-l însoțește într-o călătorie în jurul lumii începută în 1906, își părăsește în Australia ilustrul companion, turnînd acolo, și apoi în Borneo și în Insulele Sonde, un film exotic ce va fi cumpărat îndată de firma Pathé. El își continuă explorarea cinematografică și după căsătorie, și în 1920 face un film despre un voiaj printre canibalii din Borneo și arhipelagul malaiez, ajungînd pînă în Egipt: *Around the World with M. and Mrs. Johnson* — *În jurul lumii cu dl. și d-na Johnson*. Cuplul va realiza apoi mai departe filme de explorare.¹ Paul J. Rainey turnează un lung

¹ După voiajul său pe vasul lui Jack London, „Snark“, Johnson se întoarce în mările Sudului (aici, în timp ce îl însoțea pe London, întîlnise o expediție Pathé, care îl înzestrase cu aparat cinematografic) și turnează la Malekula,

metraj despre o vînătoare africană (1912-1913) care deschide calea unei largi producții de filme similare. (Mi se pare interesant că Terry Ramsaye, în celebra sa istorie a cinematografilei americane, numește în acea perioadă filmele documentare de explorare „adventure pictures” — filme de aventuri.) Tot doi americani, Ernest B. Schoedsack și Merian C. Cooper, turnează filme în Asia, pentru a realiza apoi faimosul *Chang*. Paul Morand scria despre acest film: „Efortul celor doi cinești solitari... a fost încununat de succes fiindcă ei au reușit să ne ofere nouă, occidentalilor sedentari, acest ultim instantaneu al paradisului terestru”. Numele lui Paul Morand e interesant aci, deoarece înflorirea filmului exotic are loc în aceeași epocă în care literatura abordează și exploatează tema exotismului: Morand, Mac Orlan, Blaise Cendrars. După cum, din aceeași pricină, este semnificativ faptul că genul cinematografic a cunoscut o importantă producție în Franța: Léon Poirier realizează pe mașini Citroën, a căror rezistență este astfel experimentată și dovedită, *La croisière noire* —

un film despre canibali. În 1919 revine la Malekula, aducînd cu sine atît filmul pe care îl realizase aici, cît și un scurt montaj de filme new-yorkeze, unele reprezentîndu-l pe el și pe soția sa pe Fifth Avenue. În jungla Malekula, unde era, ca și prima dată, oaspetele marelui șef de trib Nagipate, Johnson proiectează filmele despre canibali pe o pînză de cort. Canibalii asistă la proiecție, dar, obișnuiți să fie plătiți pentru serviciile pe care le făceau, îi cer lui Johnson o ladă de tutun drept plată că acceptă să privească filmul. Johnson le explică apoi filmările new-yorkeze spunînd că ele arată felul în care l-au întîmpinat albi cînd s-a întors de la canibali, rugîndu-l să transmită salutările lor marelui Nagipate. În urma proiecției, șeful canibalilor i-a mărturisit lui Johnson că a rămas surprins văzînd cît de mulți albi trăiesc pe lume și că de aceea va renunța la vechiul și mult îndrăgitul său plan de a-i minca odată pe toți.

Croaziera neagră. apoi *La croisière jaune* — *Croaziera galbenă*, Marc Allegret turnează un film pe urmele lui André Gide, *Voyage au Congo* — *Călătorie în Congo*; marchizul de Wavrin turnează *Au centre de l'Amérique du Sud inconnue* — *În centrul necunoscutei Americi de Sud*, și așa mai aminti, în paralel, *Expediția Byrd la Polul Sud* (S.U.A.), *Odiseea lui „Celiuskin“* (U.R.S.S.), *Song of Ceylon* (Anglia) etc.

După al doilea război mondial — trecem deocamdată peste momentul Flaherty — filmul de explorare cunoaște o nouă etapă. Exotismul nu mai este primul obiectiv; apare interesul pentru documentul științific, folcloric și etnografic. Bazin are dreptate când constată că în această perioadă filmul documentar de explorare prezintă și un alt interes: „în primul plan trece acum elementul psihologic și uman, fie în raport cu autorii înșiși, al căror comportament și reacții față de sarcina lor constituie un fel de etnografie a exploratorului, o psihologie experimentală a aventurii, fie în raport cu popoarele cercetate, care nu mai sint tratate ca o varietate de animale exotice, încercându-se, dimpotrivă, o mai bună descriere a lor în scopul de a le înțelege“. Ceea ce primează în această perioadă rămîne fără îndoială o străduință spre mai mare obiectivitate documentară în sensul unei informații de caracter științific. Aș aminti cîteva exemple: *Marcel Ichac* este fără îndoială una din personalitățile cele mai interesante în acest domeniu; filmul său *Groenland*, realizat împreună cu Languepin, sau *Annapurna*, fac parte dintre capodoperele genului. *Laurent Tazieff* realizează un film despre călătoriile sale de explo-

rare a vulcanilor (*Les Rendez-vous du diable — Întîlnirile cu diavolul*), în timp ce *Jacques Yves Cousteau* împreună cu Louis Malle, în *Le monde du silence — Lumea tăcerii*, continuă de fapt ceea ce începuseră americanii Ernest și George Williamson încă înainte de 1920, printr-un șir de filme subacvatice, de explorare a oceanului.

A treia etapă a istoriei documentarului este cea a descoperirii umanității, a omului. După 1920, filmul documentar cunoaște și el două tendințe, a căror existență paralelă nu va înceta de atunci înainte: le-aș numi tendința realistă și cea poetică. Dincolo de investigarea unor flore, faune sau arhitecturi, filmul documentar se apleacă asupra descoperirii vieții dintr-o regiune sau alta, asupra cercetării oamenilor care trăiesc într-un loc sau altul. (Și obiectul cercetării se va restringe apoi din ce în ce mai mult, pînă cînd erou al filmului documentar ajunge individul.) Dacă inițial sloganul putea fi „Pe scenă — natura!”, acum apare pe ecran omul. Filmul contemporan cu net caracter etnografic este unul din exemplele tendinței realiste. Poezia a apărut în filmul documentar o dată cu opera lui Flaherty. Și dacă ne întoarcem la acel moment al istoriei documentarului, reprezentat de deceniul al treilea, constatăm cu ușurință că de aci înainte nu mai este interesant istoricul documentarului, ci istoria documentariștilor. Aparținînd fie uneia, fie celeilalte tendințe, fiind deci sau realiști sau poeți, marii documentariști ai istoriei cinematografiei sînt, pe plan artistic, figuri tot atît de interesante ca și realizatorii de filme de ficțiune. Mai mult chiar, opera lor a avut o puternică înrîurire asupra dezvoltării filmului de ficțiune.

1. DOCUMENTARUL POETIC (pînă la al doilea război mondial)

ROBERT FLAHERTY

Flaherty a fost primul cineast care a explorat un univers geografic, la nivelul universului uman. Flaherty nu este sensibil la ciudăţeniile Ținutului nici la Pol, nici la Tropice, decît în măsura în care acestea au o influență asupra locuitorilor. Flaherty nu cercetează locurile necunoscute pentru exotismul lor, ci doar pentru a cunoaște oamenii care trăiesc acolo, și în primul rînd relațiile lor cu natura. Flaherty nu este un explorator, ci un poet. El nu transmite informații, ci își împărtășește sentimentele. „Temperamentul său, gesturile sale, formația sa intelectuală — scrie despre el Henri Agel — l-au incitat mereu la respectul vieții, la receptarea aproape religioasă a misterului creației. Printr-un fel de armonie prestabilită, el a descoperit pentru primul său film un popor ale cărui calități — uitate în lumea așa-numit civilizată — permiteau întreținerea acestui umanism profund care constă în respectarea vieții.” Natura este privită de Flaherty numai ca parteneră — prietenă sau ostilă — a omului. „Tema de bază a filmelor mele este omul și lupta lui cu natura. De aci decurg și conflictele dramatice naturale. Nu studiez natura impersonală, nici omul anonim, ci omul foarte bine individualizat, împreună cu familia sa” (Flaherty). Dar poate că cel mai bine l-a definit pe acest artist a cărui uriașă răbdare și perseverență în creație îl făceau să declare o dată că „filmul este cea mai lungă distanță de la un punct la altul”, poate că cel mai bine i-a surprins trăsăturile esențiale Jean Grémillon cînd scria: „Erau în ochii săi atît de deschiși o intensitate și o căldură proprii unui copil,

cum era și el, adormind cu capul pe mocasini și visind despre un ținut al indienilor unde există aur. Acest aur, el l-a găsit: este cel pe care ni-l lasă nouă. A căutat mereu același lucru: urma omului, atât în această luptă împotriva naturii pe care nu o poate stăpîni, cit și în lumea fermecată a copilăriei, încîntarea în fața lumii naturale din *Moana* sau din *Louisiana Story* — *Poveste din Louisiana*. Nici un alt autor de filme nu a petrecut mai mult timp decît el pentru a privi, a înțelege elementele unui obiect, pentru a-i elabora materia profundă și esențială.“ În decurs de trei decenii, Flaherty a realizat integral doar cinci filme. Altele a trebuit fie să le facă împreună cu cîte un coautor, fie să le vadă finisate sau terminate de altcineva. Noutatea lui *Nanook of the North* — *Nanuk eschimosul* (1922) constă în viziunea inedită a lui Flaherty: pentru a descrie viața eschimoșilor, realizatorul abandonează abstracția unei generalități și se adresează unui caz concret, individualizat, fără a imagina însă o fabulație concepută aprioric, pe care s-o însceneze în ținuturile polare, ci căutînd să urmărească întîmplările reale, autentice ale eroului său și dînd astfel naștere unei dramaturgii specifice.

Din filmele lui, doar două (*Moana* și *Man of Aran* — *Omul din Aran*) fuseseră comandate de firme cinematografice, celelalte erau comenzi ale unor firme industriale sau organisme de stat care îl finanțau (*Nanook, The Land* — *Pămîntul, Louisiana Story*). Flaherty a stat toată viața practic în afara producției cinematografice curente. Ca alți mari „damnați“ ai istoriei filmului — Eisenstein, Stroheim — Flaherty a fost, în fapt, un mare ratat, pe planul a ceea ce s-ar putea numi carieră, fapt care nu a împiedicat însă — la fel ca și în

cazul celorlalți doi — ca opera sa să revoluționeze arta cinematografică.

Nanook of the North este primul film cunoscut al lui Flaherty. Artistul merge pentru prima oară în nordul canadian la vîrsta de 12 ani, împreună cu tatăl său. Se întoarce apoi cu diferite prilejuri, iar în 1918, participînd la o expediție, ia cu dînsul un aparat cinematografic și turnează cu el un film care avea să fie distrus într-un incendiu la New York. La întoarcerea din expediție, îl cunoaște pe comerciantul de blănuri John Revillon care îl însărcinează în numele firmei sale să facă un film publicitar despre viața vîntătorilor în regiunile polare. Flaherty acceptă și pornește într-o nouă expediție spre golful Hudson. Se instalează la Fort-Dufferin, „pe teritoriile de vîntătoare ale casei Revillon“, cum menționează și genericul, și începe să filmeze tot ce i se pare interesant în viața eschimoșilor. Îl cucerește istețimea unui localnic, Nanuk, pe care îl ia cu dînsul pe o insulă aflată la 120 km de Fort-Dufferin, și filmează acolo cea mai mare parte a materialului folosit apoi în documentarul său. Numai pentru episodul vîntătorii de foci Flaherty a filmat, timp de trei luni, 1 200 m de peliculă. Cînd se întoarce la New York, după un an și jumătate, el aduce cu sine 18 000 m de negativ din care își montează filmul. *Nanook* a avut un mare succes, explicabil în primul rînd prin faptul că era un film „cum nu se mai văzuse pînă atunci“. A apărut chiar o vogă: noul produs, înghețata de ciocolată, a primit denumirea de „Nanook“ și de „Eschimos“, iar oamenii de pretutindeni au aflat despre igloo-uri, caiace și hanorace, pe care le cunoșteau pînă atunci doar etnografii. Desigur că elementele de mizanscenă, existente în filmul lui Flaherty, pot supăra, totuși

ele nu alterează autenticitatea filmului, pentru că se vede limpede că nu sînt decît reconstituiri fidele ale unor fapte, întîmplări reale. Cu atît mai mult cu cît majoritatea filmului reprezintă evident viața, surprinsă realmente pe viu.

Flaherty declara, în legătură cu filmul său: „So-cotesc necesar să lucrez asupra unei materii puțin cunoscute, printre popoare ale căror moravuri diferă întru totul de ale noastre... Mi-am îndreptat lucrările într-un sens etnologic. Sînt sigur că poți descoperi grație, demnitate, o cultură, un rafinament pe care noi le ignorăm, la popoarele așezate de o anume conjunctură în afara condițiilor obișnuite... De cîte ori voi începe un film într-un ținut pe care îl cunoaștem puțin, voi avea pentru populația lui aceeași simpatie, voi avea aceeași dorință de a aduce despre dînsa o imagine exactă și favorabilă. Aparatul de filmat este un superochi care captează toate nuanțele senzațiilor și ale mișcării. Datorită lui, ritmul este o adevărată muzică.“ *Nanook* schimbă istoria filmului documentar, investind-o, de fapt, drept capitol al artei cinematografice. De aci înainte se naște o nouă preocupare în acest sens în întreaga lume. Lumea — publicul și cineaștii — prinde gustul filmelor documentare. Primul care se autocontaminează este Flaherty. Cîteva luni mai tîrziu el pleacă în insulele Samoa. Plecase în Nord pentru un film publicitar și se întorsese cu un poem cinematografic. Trimis de data aceasta să facă un film care să glorifice exotismul nudului feminin din aceste ținuturi, Flaherty se va întoarce cu *Moana*, un lung metraj despre tatuaj, ceremonia dureroasă a ritualului la care este supus un tînăr pentru a i se acorda dreptul la virilitate.

În *Moana*, Flaherty folosește pentru prima oară pelicula pancromatică, pelicula care va deveni de aci înainte materialul standard al cinematografiei.

Moana n-a cunoscut succesul comercial scontat, deoarece contravenea clișeeilor epocii: siropul havaian sau tahitian care inundase ecranele lipsea din acest film aspru, deși liric. O declarație a lui Flaherty, o profesiune de credință în legătură cu *Moana*, mi se pare utilă de citat aci cu atât mai mult cu cât aruncă o lumină asupra unei spinoase probleme a cinematografiei, aceea a interpretării. Explorînd sursa autentică a vieții, Flaherty descoperă în interpretarea cinematografică unele principii care își vor avea importanța lor în dezvoltarea filmului cu actori, iar faptul pare cu atât mai ciudat cu cât Flaherty manifesta un total dezinteres față de filmul jucat: „Îmi place să încredințez, cu orice prilej, roluri unor «băștinași». Sînt actori excelenți, pur și simplu pentru că nu joacă, și tocmai lucrurile naturale făcute inconștient sînt cele care contează cel mai mult pe ecran. Așa se explică de ce adevărații mari actori nu par niciodată că joacă. Dar nici unul dintre ei nu poate fi atât de inconștient de lucrurile exterioare ca un copil sau un animal. Or, un indigen din insulele Sudului este tot atât de puțin influențat de prezența camerei ca și un sugaci sau un pisoi.”

Este totdeauna trist să constăți cite proiecte nerealizate înregistrează — sau trece sub tăcere — istoria cinematografiei: un nou film despre insulele Mării Sudului este abandonat de Flaherty care refuză să-și însușească criteriile hollywoodiene și filmul e turnat de altcineva (*White Shadows* — *Umbre albe*); pentru aceleași pricini abandonează încă un film pe care-l începuse în New Mexico, din însărcinarea casei Fox; face filmări expe-

rimentale în alb-negru, în color, filmează zgîrie norii New York-ului; turnează împreună cu Mur-nau *Tabu*, un documentar romanțat, film heteroclit și reprezentativ, într-un fel, pentru ambii realizatori, dar în fond pentru nici unul dintre ei. Urmează, în creația lui Flaherty, *Man of Aran*: „Povestea nu va avea valoare decît prin adevărul ei, spunea el. Drama, aici e o dramă de toate zilele, e esențiala luptă a omului pentru hrană...” Mai mult decît în alte opere ale sale, Flaherty își satisface aici gustul pentru poetic, prin filmări de o rară frumusețe care, tocmai prin perfecțiunea lor, păgubesc filmul de caracterul unui documentar aspru, dur. Căci în fond aci e unul din secretele lui Flaherty: surprinderea lirismului, a frumuseții în cadrul unui subiect de maximă asprime. Și e de fapt maniera specifică în care acest mare poet își exprimă umanismul.

După o participare la filmul lui Korda, *Elephant Boy* (1937), Flaherty mai realizează *The Land*, comandat de un organism de stat, dar niciodată difuzat pentru că a fost socotit „prea deprimant”, și *Louisiana Story*. Pentru acesta din urmă au fost turnați 100 000 m de peliculă, din care în film au rămas 2 000. Acum cîțiva ani, văduva lui Flaherty a prezentat un montaj al peliculei nefolosite (*Studies for Louisiana Story — Studii pentru Poveste din Louisiana*), din care apare clar neobișnuita muncă a lui Flaherty. Cele patru personaje ale filmului, comenta însuși Flaherty, sînt natura, un derick plutitor, un băiețel băștinaș și un foror. După plecarea derick-ului, „peisajul rămîne la fel de neclintit ca înainte de apariția ambarcației”, băiețelul însă, „fiu al naturii”, se schimbă, căci i-au fost învinse „timiditatea și reticențele”. Dialog între forțele naturii și energiile industriale,

cum scria un apologet al lui Flaherty, *Louisiana Story* este un poem de cea mai pură armonie. Evoluția fabulațiilor flahertyene este deci limpede. Oare ce ar fi putut urma după *Louisiana Story*, dacă artistul ar fi fost lăsat să lucreze?

În ce constă particularitatea operei, în ce constă poezia ei, și, totodată, rolul lui Flaherty, de inovator al documentarului? Henri Agel comentează astfel caracteristicile operei lui Flaherty: „*Nanook, Man of Aran, Moana...* sint tratate fără nici o idealizare, și chiar *Louisiana Story*, cel mai idilic film al autorului nostru, nu minimizează pericolul permanent în care se află aventuroasa ființă umană în oricare loc al planetei. Poate că în *Nanook* cea mai frumoasă e narațiunea. Aci orice pitoresc, orice exotism dispare în fața unei admirabile întinderi în timp și în spațiu: eschimosul, încărcat cu bagajul său de muncă și speranțe, și luptînd pentru comunitatea sa, este eternul Adam a cărui condiție se exprimă prin acest efort neîntrerupt. Astfel filmul se ridică la o realitate nelimitată, care e tocmai cea a odiseii umane. Această viziune a lumii e strîns legată de un stil. Tocmai în măsura în care scriitura e cum nu se poate mai liberă, mai decontractată, apare mai limpede noblețea acestor destine... Demnitatea și discreția stilului flahertyan sînt într-adevăr de ordin ontologic...” Flaherty mărturisea o dată felul cum aborda el filmele pe care le realiza: începea cu explorarea vieții unui popor, pentru a descoperi lucrurile de importanță vitală pentru oamenii respectivi. În acest scop, cerceta gesturile, faptele cele mai simple, ajungînd astfel la sentimente și gânduri intime. Dar nu este oare aici cheia mecanismului de creație a filmului modern? Și nu stă oare în fond ideea lui Flaherty despre neli-

mitata sinceritate care îl caracterizează — irealizabilă, cum afirma el, în alte genuri artistice — la baza aceleiași cinematografii contemporane?

Artistul și-a expus o dată principiile sale de creație. Citarea lor mi se pare importantă aici, nu numai pentru înțelegerea operei lui Flaherty, dar și pentru clarificarea influenței pe care ea a avut-o asupra istoriei cinematografului (și nu numai a celui documentar):

„Principiile mele de bază sînt următoarele:

1. Filmul documentar trebuie să-și caute materialul în realitatea înconjurătoare, pe care să o aprofundeze pentru a putea selecționa și arăta esențialul.

2. Filmul documentar trebuie să facă o deosebire între descriptivism și dramă. Cred că trebuie descoperite alte forme de dramă, sau, ca să fim mai preciși, alte forme cinematografice. Trebuie să se facă o distincție fundamentală între metoda care prezintă numai caracteristicile exterioare ale unui subiect și metoda care dezvoltă realitatea cu o mai pregnantă forță emoțională.

3. Pentru mine, cinematograful este una din formele artei. Nu sînt de acord cu încercarea de a compara filmul cu drama sau cu nuvela, dar cred că dacă e totuși necesar să recurgem la o comparație, aceasta nu se poate face decît cu pictura.¹

4. Pentru mine, filmul e înainte de toate un mijloc de a prezenta lucruri pe care nu le-am văzut niciodată, sau lucruri despre care am auzit, dar pe care n-am avut niciodată posibilitatea să le vedem.

Sînt în primul rînd cercetător și abia pe urmă cineast.“

¹ Este o idee cu care Flaherty se întâlnește, cum am văzut, și cu alți cinești.

Poet ca și Flaherty — „lucrez în domeniul filmului documentar poetic” — dar total opus acestuia, Denis Arkadievič Kaufman, cunoscut sub pseudonimul cu care a semnat, Dziga Vertov, este comparabil cu Flaherty nu numai sub raportul caracterului poetic al operei sale, ci și sub cel al importanței ei istorice: ca și Flaherty, Vertov are o influență hotărîtoare asupra dezvoltării filmului documentar; ca și artistul american, Vertov este, prin înrîurirea sa, prezent în cinematografia contemporană.

Ideile sale sînt specifice epocii în care le-a elaborat: în deceniul al treilea, U.R.S.S. este arena unei uriașe lupte revoluționare privind formele artistice în toate domeniile. Opus sentimentalismului filmelor occidentale, Vertov creează un nou cult, cel al obiectivismului camerei. „Ochiul-cinematografic” — cum își numește Vertov o parte a operei, dar și metoda de creație — este o nouă privire aruncată lumii, o privire care presupune și o nouă viziune. Vertov face un dublu joc: privește realitatea cu totală obiectivitate, scrupulos, îi privește pe oameni fără ca aceștia să știe — devenind astfel un precursor al ciné-vérité-ului, al cinematografului direct din epoca noastră — dramatizează și demitifică viața dorindu-se un simplu consemnator al ei, dar creează totodată o nouă realitate filmică, care în intenția, ca și în opera sa, devine o a doua realitate, egală cu cea a vieții din jur pe care o filmează. Punîndu-se în slujba vieții, a oamenilor așa cum sînt ei, Vertov este în același timp un demiurg care creează o altă viață, după chipul și asemănarea ideilor sale. Așa cum, în portretele lui, Picasso recompune o față umană, tot așa zămislește și Vertov un nou portret al uma-

nității. Vertov alcătuiește, de fapt, un fel de colaj. Această aparentă contradicție a stat la baza criticilor ce s-au formulat și a devenit pretextul interdicțiilor îndreptate împotriva filmelor și persoanei sale. Cred că adevărata însemnătate istorică a operei sale nu reiese atunci când o privim, așa cum se face de obicei, sub prisma apariției, după patru decenii, a ciné-vérité-ului, a cinematografului direct, ci printr-o paralelă cu dezvoltarea artei plastice: de la colaj la pop-art. Pop-artul aruncă o nouă lumină asupra artei vertoviene, a cărei importanță se va desluși, sînt convins, abia de aci înainte. Pe altă treaptă, Godard continuă experiența și un studiu comparativ între cei doi artiști ar fi, sînt sigur, revelatoriu (pentru arta amîndurora). Vertov face parte din șirul — atît de lung — al marilor artiști „damnați”, a căror carieră a fost zdrobită din cauza neînțelegerii ei. Demiurg vizionar, Dziga Vertov va deveni unul din zeii templului artei cinematografice.

Vertov face parte din acei puțini artiști din istoria filmului, care au știut să se definească. De aceea mi se pare utilă, în loc de orice altceva, alcătuirea aici a unui sumar — foarte sumar — dosar Vertov. Lectura lui ar permite definirea unui artist, a operei, a concepțiilor sale. Așadar:

Biografice

„Am început din tinerețe, scriind romane fantastice diverse..., scurte scheciuri..., poeme..., epigrame și versuri satirice... Această indelețnicire s-a transformat mai tîrziu în pasiunea pentru montajul notelor stenografice și al înregistrărilor sonore. Pasiunea a luat forma unui interes deosebit pentru înregistrarea sunetelor documentare, pentru experiențele de a descrie în cuvinte și litere zgomotul unei cas-

cade, sunetele unei fabrici de cherestea etc. În creații muzical-tematice de montaj a unor cuvinte (laboratorul auzului). Apoi, în primăvara anului 1918, trecerea la cinematografie. Am început... lucrînd la jurnalul de actualități... Începe să mă preocupe aparatul optic, rolul aparatului de filmat în cercetarea lumii vii. Primele experiențe de filmare «accelerată», concepția despre cineochi ca un «ochi rapid» (citirea gîndurilor prin metoda filmării accelerate).“

„În această muncă experimentală se deosebesc trei perioade:

Prima perioadă începe din 1918, cu experiențele din timpul războiului civil... Sfîrșitul acestei perioade îl marchează un film important în 13 acte: *Istoria războiului civil*.

A doua perioadă începe în 1922. Ea poate fi numită perioada *Kinopravda*. Apar foiletoane cinematografice, reportaje, poezii și poeme cinematografice, articole de fond cinematografice etc. Fiecare ediție a *Kinopravdei* aduce ceva nou. O activitate importantă se desfășoară și pe linia utilizării inserturilor într-un fel nou... Se realizează mai multe filme experimentale, ca *Kinoglaz*, poemul *Pășii înainte, soviete!* ca și senzaționalul *A șasea parte a lumii*.“

„Aveam un subsol în centrul orașului. Era întunecos și umed, cu podea de pămînt și cu găuri în care te poticneai la fiecare pas. Șobolani mari flămînzi fugeau pe picioarele noastre. Undeva sus era o singură fereastră la nivelul străzii; jos curgea apa din țevi sparte. Trebuia să ai grijă ca filmul pe care îl mînuiești să nu atingă niciodată nimic altceva decît masa, altminteri s-ar fi udat. Această umezeală dezlipa bobinele filmului nostru montate cu grijă, pricinuia ruginirea foarfecelor și a mașinilor de lipit. Nu te lăsa pe speteaza scaunului ăstuia — e un film pe el, peste tot în odaie e cîte un film! Zori — umezeală — frig — clănțănit de dinți. O înfofolesc pe tovarășa Svilova în al treilea veston. E ultima noapte de muncă,

următoarele două numere ale *Kinopravdei* vor fi gata la timp.“

„Perioada a treia este reprezentată de *Cineochiul în Ucraina*, când se realizează unul după altul filmele *Marșul lui Octombrie*, *Al unsprezecelea*, filmul fără cuvinte *Omul cu aparatul de filmat* și simfonia zgomotelor, *Entuziasm* — *Simfonia Donbasului*.“

„Turnarea filmului *Entuziasm* a fost precedată de «teoria concertului de miorlăituri» a lui Ipolit Sokolov, o *negație* a posibilității înregistrării sunetelor reale... Turnarea lui *Entuziasm* a adus o *negație* a acestei *negații*.“

„Cu *Trei cîntece despre Lenin*, această «simfonie a gîndirii», începe a patra perioadă de experiență. *Trei cîntece despre Lenin* constituie o experiență de sinteză multilaterală...“

Ce este „Kinoglaz“ — „Cineochiul“?:

„Istoria Cineochiului a fost o luptă neîntreruptă, pentru modificarea drumului cinematografiei mondiale, spre a da, în producția cinematografică, o nouă importanță filmului «nejucat» față de filmul jucat, spre a substitui documentul mizanscenei, spre a evada din arena teatrului și a pătrunde în arena vieții însăși.“

„Cineochiul este simbolul a tot ce nu poate fi văzut cu ochiul liber, un microscop al timpului, sau un telescop, ochiul razelor roentgen, «viața înregistrată prin surprindere» etc.

Cineochiul subînțelege:

toate tehnicile de filmare;

toate imaginile în mișcare;

toate metodele, fără excepție, prin care se poate descoperi adevărul.

Nu Cineochi de dragul lui însuși, ci adevărul prin mijloacele Cineochiului; un adevăr în mișcare.

Filmarea prin surprindere», nu de dragul filmării prin surprindere, ci pentru a arăta oamenii «fără machiaj», pentru a-i surprinde cu ochiul aparatului de filmat în momentul când ei nu se prefac, pentru a le surprinde gândurile...

Nu este de ajuns să se prezinte pe ecran frânturi de adevăr, cadre izolate ale adevărului; aceste cadre trebuie organizate după o temă, în așa fel încît întregul lor să reprezinte adevărul.“

„Sînt un poet“

„Sînt un scriitor cinematografic. Un poet cinematografic. Scriu, dar nu pe hîrtie, ci pe peliculă.“

Despre surprinderea realității obiective:

„Cineochiul este alianța dintre știință și cronica cinematografică în lupta pentru descifrarea lumii... Cineochiul este o mișcare mereu mai largă în favoarea studiului științific al lumii vizibile, ca și al acelei lumi pe care ochiul gol al omului nu o poate percepe.“

„Drama cinematografică este opiu pentru popor. Drama cinematografică și religia sînt arme mortale în minile capitaliștilor... Jos scenariile, fabule burgheze. Și trăiască viața așa cum e!“

Cu ce mijloace?:

„Dacă *Kinopravda* e adevărul arătat cu mijloacele ochiului cinematografic, atunci imaginea unui bancher nu va fi autentică decît dacă-i putem smulge acestui personaj masca, și sub ea să surprindem hoțul.

Nu există decît un singur mijloc de a-i smulge masca, acela de a-l observa cu pricepere, pe ascuns, de a-l fotografia prin surprindere și fără să o știe. Disimulînd de pildă camera, folosind mereu pelicule foarte sensibile, obiective foarte luminoase, materiale infraroșii pentru filmările nocturne sau în proaste condiții de luminare, și mergînd pînă la a camufla aparatul pentru a-i înăbuși zumzetul.

Toate acestea trebuie să ducă la o imediată și continuă disponibilitate a camerei, totdeauna gata să se declanșeze în chiar clipa percepției.“

*C re a r e a u n c i n o i r e a l i t ă ți c i n e m a -
t o g r a f i c e :*

„O observare atentă nu descoperă nici un singur film jucat și nici o încercare serioasă menite să *dezrobească* aparatul de filmat, care se află într-o tristă sclavie și foarte departe de om...”

Important și esențial este cinematograful ca senzație a lumii.

Pînă în prezent am violentat aparatul și l-am obligat să copieze munca ochiului nostru.

Și cu cît era mai bine imitată, cu atît mai mult era prețuită valoarea filmării. Azi noi dezrobim aparatul și îl vom sili să lucreze într-o direcție opusă, cît mai departe adică de imitație.“

„Cineochiul e o victorie asupra timpului... Cineochiul rezumă timpul și îl descompune. El oferă posibilitatea de a observa procesele vitale într-o ordine temporală arbitrară, după ritmul liber ales...”

„Eu sînt Cineochiul. Sînt ochiul mecanic. Sînt mașina care vă arată lumea cum numai ea o poate vedea. De aci înainte voi fi eliberat din imobilitatea omenească. Sînt în continuă mișcare...”

„Se înțelege prin *montaj* în cinematografia artistică, *conjunția scenelor izolate turnate pe baza unui scenariu* mai mult sau mai puțin elaborat de regizor.

Dar Cineochiul îi dă o cu totul altă semnificație și îl consideră ca pe o *organizare a lumii vizibile*.

1 Montaj în cursul observației.

2. Montaj după observație.

3. Montaj în timpul filmării.
4. Montaj după filmare.
5. Aprecieri la vedere (căutarea secvențelor de montaj).
6. Montaj final.

„Eu sînt Cineochiul. Creez un om mai perfect decît Adam, creez mii de oameni diferiți după schițe și scheme dinainte pregătite... De la unul iau brațele cele mai puternice și cele mai îndemînatice; de la altul iau picioarele cele mai zvelte și cele mai iuți; de la al treilea iau capul cel mai frumos și cel mai expresiv. Cu ajutorul montajului, creez un om nou, un om perfect.“

WALTER RUTTMANN, HANS RICHTER

Walter Ruttmann a pornit de la extrema stîngă pentru a se ancora în fascism (a și murit pe front, în timp ce turna un documentar nazist).

Sursa artei sale — în domeniul filmului documentar pe care l-a practicat după filmele sale abstracte, cunoscutele *Opus-uri* — este documentarul sovietic și în primul rînd Dziga Vertov. *Melodie der Welt — Melodia lumii* (1929) era de evidentă inspirație vertoviană, la baza ideii filmului lui Ruttmann stînd *A șasea parte a lumii* al realizatorului sovietic. Ruttmann urmărea aici, pe diferite meridiane, identitatea sau similitudinea gesturilor pe care oamenii le fac la aceleași ore. Se naște un poem despre umanitatea nedespărțită de deosebiri rasiale și rămîne un mister psihologic cum a putut ajunge Ruttmann, de aci, la urangutanismul hitlerist. Cu doi ani înainte, Ruttmann realiza *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* — *Berlin, simfonia unui mare oraș*, film dovedind aceeași influență vertoviană. Nu e vorba însă de

o imitație, cum pare a voi să o prezinte Sadoul, ci de preluarea unei experiențe care, îmbinată cu propria experiență a realizatorului, autor al unor filme abstracte, se integrează perfect și în curentul contemporan cu el, „Neue Sachlichkeit“ (Noul obiectivism); acesta a dat, e drept, puține opere, dar printre ele se numără și așa-numitele „filme-secțiuni în realitate“. Iar *Berlinul* lui Ruttmann era unul din cele mai importante specimene. Ruttmann își propunea să urmărească orele orașului (ideea mai fusese exploatată de Mihail Kaufman la Moscova, și era folosită, aproape concomitent, de Cavalcanti în *Rien que les heures*, care avea să apară cu câteva luni doar după filmul lui Ruttmann). Filmele-secțiuni urmăreau pe planul maselor ceea ce filmele lui Pabst investigau pe plan individual. O certă influență eisensteiniană apare clar în aceste opere, care își propun să renunțe la erou în favoarea mulțimii. Obiectivitatea se manifesta prin abandonul oricărui sentiment, în favoarea faptului brut. Poezia deriva însă din faptul că structura și ideația filmului urmăreau o anume temă și o anume compoziție și asociație ritmică. Sclav al acestei căutări ritmice, Ruttmann redevine artist abstract: el ajunge chiar, prin juxtapunerea unor imagini disperate dar de o ritmicitate identică, să alcătuiască adevărate abstracțiuni ritmice. Ruttmann alătura și compara mișcări și forme asemănătoare, uitînd ce reprezintă ele în esență și extaziindu-se în fața coincidențelor formale și de ritm. Are desigur perfectă dreptate S. Krakauer cînd constată că „montajele ritmice ale lui Ruttmann erau de fapt simptomele eludării problemelor de bază și însemnau adoptarea unei neutralități neangajate“. Și poate că astfel evoluția ulte-

rioară a lui Ruttmann nu mai rămîne chiar atît de misterioasă.

Venit în cinematografie din domeniul picturii abstracte, al dadaismului, Hans Richter este adeptul ideii — întîlnite și pînă acum în formule similare — primatului ritmului asupra subiectului. Filmele sale documentare nu sînt nicidecum dezmințiri ale creației sale pe tărîmul filmului abstract. Richter practică totuși un eseu cinematografic unde ideea apare totdeauna cu claritate și pregnanță. Filmul său *Inflation — Inflație* (1927) corespundea unei concepții a realizatorului despre care Krakauer spunea că își propune să „facă comentarii vizuale bine gîndite despre temele sociale importante“. Richter și-a definit o dată ideile despre eseu cinematografic, diferențiîndu-l de filmul documentar. În cazul acestuia din urmă, subiectul poate fi relatat printr-o înregistrare exactă și cronologică a fenomenelor, spunea Richter și adăuga: „Există însă o altă categorie la care această metodă nu ne poate satisface... Sarcina care stă în fața unui asemenea documentar este să prezinte o idee, un *concept*. Pînă și ceea ce e invizibil trebuie făcut vizibil. Scene jucate, ca și evenimente reale înregistrate pur și simplu ca o cronică de actualitate, sînt deopotrivă argumente ale unei demonstrații al cărei scop este să facă înțeles în general probleme, gînduri și chiar idei... În acest efort de a materializa lumea invizibilă a imaginației, a gîndurilor și a ideilor, eseuul cinematografic poate folosi o rezervă mult mai mare de mijloace de expresie decît o poate face documentarul pur. Eliberat de nevoia de a înregistra în simple secvențe fenomenele externe, eseuul cinematografic trebuie să-și colecteze materialul de peste tot; spațiul și timpul lui trebuie să fie condiționate

numai de nevoia de a explica și a arăta *ideea*.”

Atît Ruttmann cît și Richter (care, fidel principiilor sale, a emigrat îndată după venirea la putere a hitlerismului) au fost urmași de numeroși cinești germani, fără a face însă pînă la urmă școală.

2. TENDINȚA REALISTĂ

GRIERSON, ROTH, CAVALCANTI

Scotianul John Grierson are un rol aparte în istoria cinematografeiei. Oricum însă, documentarul englez e legat de numele lui. Din clipa în care, în urma unor studii sociologice făcute în S.U.A., a început să se intereseze de cinematografie, Grierson, spirit practic, întreprinzător, s-a pornit să caute în patria lui mijloacele pentru promovarea filmului documentar. Aflînd că Sir Stephen Tallents, conducătorul lui „Empire Marketing Board” (EMB) dorește să promoveze ideile Commonwealth-ului, Grierson îl convinge să se intereseze de cinematografie și izbuteste să-și integreze activitatea în EMB. Începe prin realizarea unui documentar, *Drifters — Pescari* (1929), un film despre o flotilă de pescuitori de heringi în Marea Nordică. Grierson își propunea să opună modei dramatizării neobișnuitului, filme care să dramatizeze cotidianul. În această direcție își îndreaptă el întreaga sa activitate, nu numai realizînd el însuși documentare, dar creînd pe lîngă EMB un întreg centru de producție cinematografică (între 1930 și 1939 s-au realizat aici peste 100 de filme). Caracteristica acestor filme era realismul lor, atît în modul de tratare a subiectelor, cît și în alegerea tematicii (filme despre pescari, țărani, muncitori industriali,

mineri etc.). Grierson a grupat în jurul său mulți documentariști care au creat apoi opere importante (printre aceștia Basil Wright — *The Country Comes to Town* — *Satul vine la oraș* — 1931 — 1932; *Windmill Barbados* — *Moara de vînt de la Barbados* — 1933; (*Cargo from Jamaica* — *Încărcătură din Jamaica* — 1933; *The Song of Ceylon* — *Cîntecul Ceylonului* — 1934-1935 etc.). Cînd Flaherty nu a mai putut realiza nici un film în Statele Unite, Grierson îl invită în Anglia și Flaherty devine corealizatorul filmului lui Grierson *Industrial Britain* — *Anglia industrială*. Dar romantismul lui Flaherty nu se putea, evident, concilia cu realismul sever al lui Grierson și așa se explică plecarea lui Flaherty pe o insulă irlandeză unde avea să realizeze *Man of Aran*. În cadrul acelei EMB, Grierson stimulează creația lui Paul Rotha. Tot Grierson este cel care l-a însărcinat pe Len Lye cu realizarea primelor sale filme abstracte și experimentale (*Colour Box* și *Rainbow Dance*), desenate direct pe peliculă. Cînd EMB a fost desființat, Grierson își regrupează activitatea și colaboratorii în cadrul lui „General Post Office“ (GPO), continuînd aceeași linie de conduită, clădind mai departe edificiul documentarului englez. Cavalcanti, adus tot de Grierson în Anglia (după ce făcuse parte din avangarda franceză), se integrează și el curentului¹ și cînd, în 1937, Grierson va fi trimis în Canada, pentru a organiza acolo o activitate documentaristică similară, Cavalcanti va fi cel care va prelua conducerea GPO, transformat în „Crown Film Unit“.

¹ În această perioadă, cînd se alătură documentarismului englez, Cavalcanti, referindu-se la munca dusă aci, lansează termenul de „neorealism“.

Ideea de bază a lui Grierson era aceea a unei arte a documentarului care nu poate fi realizată decît prin fidelitate față de realitate: în concepția sa, realitatea nu avea voie să devină pretext de lirism, ci doar un obiect de investigație sever obiectivă. Grierson opune categoric filmul documentar filmului realizat în studio și socotește că alegerea dintre aceste două este tot atît de categorică, de determinantă, ca alegerea, pentru un scriitor, între roman și poezie. O dată făcută opțiunea pentru documentar, Grierson vede pentru cineast două căi posibile: fie adoptarea unei forme de povestire (ca Flaherty) spre a ajunge prin însăși structura clasică a povestirii la urmărirea destinului și a comportării unui individ, fie, dimpotrivă, renunțarea la forma narativă spre a căuta „după exemplul reprezentanților moderni ai poeziei, prozei și picturii, o substanță și o metodă mai satisfăcătoare pentru inteligența și rațiunea epocii noastre“. Aceasta din urmă fiind, evident, și opțiunea lui Grierson.

Paul Rotha merge mai departe pe acest drum, făcînd în primul rînd o distincție între *filmul* documentar și *metoda* documentară. Documentare sînt și filmele de călătorie, și cele despre natură etc., care rămîn, după Rotha, „imagini pur descriptive ale vieții obișnuite“. *Metoda* documentară presupune însă angajare: „dramatizarea creatoare a actualității și exprimarea unei analize sociale“. Simpla observație nu îl mai satisface pe Rotha și „prima importanță va continua să o dețină rolul metodei documentare de a servi unor scopuri sociologice, politice sau altor scopuri“. Se pune astfel problema finalității filmului documentar.

Importanța școlii documentare engleze — a cărei sursă de inspirație, mai ales în cazul lui Grierson,

a fost în mare măsură filmul sovietic — este covârșitoare pentru istoria filmului documentar, pe care acești realizatori l-au purificat de caracteristicile ce încă îl asemănau cu filmul de ficțiune. Curen-tul acesta realist începe o dată cu Grierson (și nu cu Vertov, care era un poet) și chiar termenul de film documentar a fost folosit pentru prima oară de Grierson (în 1926, într-o cronică la *Moana* lui Flaherty) și încetățenit de el în deceniul al patru-lea.

JEAN VIGO

Dacă filmul documentar german izvoră din pic-tură și din filmul abstract, dacă cel englez își găsea rădăcinile în realismul lui Eisenstein și, într-o măsură, al lui Pudovkin, filmul documentar fran-cez se trage direct din avangarda cinematografică franceză.

În afara filmelor lui Jean Vigo („voit ignorat timp de douăzeci de ani, și, poate, *exagerat* de lăudat astăzi“, scrie Mitry), a cărui operă este nemijlocit legată de filmul de avangardă al contemporanilor săi (dar și de principiile lui Dziga Vertov pe care le cunoștea și le aplica cu ajutorul fratelui acestuia, operatorul Boris Kaufmann), în afara celor ale lui Vigo, așadar, există câteva filme documentare, ale epocii al căror interes constă în ceea ce au comun și ceea ce, deci, le transformă într-un fenomen istoric. Fie că este vorba de Georges Lacombe, autorul documentarului *La zone* (1928), film despre cartierele mărginașe ale Parisului, fie de René Clair, autor al filmului poetic-documentar *La Tour — Turnul* (1928) sau de Jean Dréville cu filmul său *Autour de l'Argent — În jurul banilor*, ori de Marcel Carné, realizator al lui *Nogent, Eldorado du Dimanche — Nogent, Eldorado duminical* (1929), — documen-

tarul francez izvorăște categoric din filmul] de avangardă. Bardèche și Brasillach găesc una din cauzele nașterii fenomenului specific al documentarului francez în faptul că: „din lipsă de bani, acest cinematograful încerca să dea viață lucrurilor, căci lucrurile nu cer leafă, și descoperea astfel unul din secretele ecranului... El nu ne putea firește oferi emoții violente, dar încerca să ajute la nașterea poeziei lucrurilor foarte simple și chiar puțin ridicole...”

Jean Vigo rămâne singura personalitate reală în acest domeniu, cu unicul său documentar *À propos de Nice* (1929—1930). Punct de întâlnire a ideilor lui Vertov, dar — poate fără să vrea — și a celor ale lui Ruttmann și Richter, pe de o parte, ca și ale documentariștilor englezi, pe de alta, Vigo e și el în primul rînd legat de avangarda cinematografică a țării sale. Căci, deși documentar social, în care abundă filmările strict documentare, *À propos de Nice* e totodată realizat cu mijloace care amintesc pe cele ale avangardei. Vigo se declara adept a ceea ce numea „punctul de vedere documentar”, care implica obiectivitatea filmării, dar și interpretarea imaginii filmate. „Acest documentar social se distinge de documentarul pur și simplu și de jurnalul de actualități săptămînal prin punctul de vedere pe care îl apără prin el autorul... Aparatul de filmat va fi îndreptat asupra a ceea ce trebuie considerat ca document și va fi interpretat ca document și la montaj. Bineînțeles că jocul conștient nu poate fi tolerat. Personajul trebuie surprins de aparat, altminteri ești nevoit să renunți la valoarea de «document» a unui asemenea cinematograful.” Mă îndoiesc însă că, în ciuda acestor bune intenții de sursă vertoviană și griersoniană, Vigo și-a realizat numai astfel filmele: imaginea

aceea, foarte incisivă, a cucoanelor de pe o terasă din Nisa care, printr-o înlanțuire, apar apoi nude, nu putea fi surprinsă fără conivența lor... Dar nu acesta este esențialul, ci faptul că Vigo folosește — mai ales prin trucaje — mijloacele descoperite de avangardă și dă astfel filmului său, documentar prin excelență, o virulență neobișnuită: „odată ce au fost indicate atmosfera Nisei — declara Vigo — și spiritul vieții ce se duce acolo, și aiurea, filmul tinde spre generalizarea plăcerilor grosolane puse sub semnul grotescului, al cărnii și al morții... “ Vigo face filmări „prin surprindere“, e drept, dar ulterior le interpretează. Prin acest mod de interpretare, Vigo adaugă o tentă nouă în evoluția filmului documentar.

JORIS IVENS

Joris Ivens, este, cred, mai puțin vertovian decât ar dori el să fie și mai puțin poet decât susțin îndeobște comentatorii. E drept că propriile declarații ale unui artist despre arta sa sînt adeseori pierdici în calea înțelegerii ei. Nu în aceeași măsură însă în cazul lui Ivens. Concepția sa despre documentar este mult mai apropiată decât s-ar părea de cea a lui Rotha. Crezul lui Ivens este simplu: 1. Contact direct cu realitatea cotidiană, imediată: „Pot spune că profesiunea noastră constă în a aprofunda nemijlocit evenimentele de fiecare zi“. 2. Contact nemijlocit cu oamenii, orgoliul lui fiind acela de a se afla în slujba oamenilor: „Trebuie să fim aproape de oamenii pe care îi filmăm, trebuie să trăim în mijlocul lor, să le cîștigăm încrederea și respectul“. 3. Filmul documentar — instrument de influențare a spectatorului: „Filmul este un mijloc de contact permanent între creatorul său și spectator. Acest contact permanent...

exercită o influență destul de mare asupra progresului social.“ 4. Rolul creatorului este acela de a filtra și de a interpreta realitatea: „Cinematograful documentar... este un cinematograf al faptelor trecute prin alambicul concepției despre viață a diferiților artiști“. 5. Iar concepția despre viață a lui Ivens: „Cinematograful și revoluția sînt inseparabile. Acest lucru este adevărat mai cu seamă pentru cinematograful documentar.“

Totul e așadar simplu — parcă puțin prea simplu — și pasul pe care-l face Ivens, față de predecesorii și contemporanii săi, este un pas în plus pe calea angajării. Pornind de la o netă influență a lui Ruttmann, în *Podul* (1928) și în *Ploaia* (1929), filme impresioniste construite pe structura ritmică a liniilor unui pod sau pe cea a ploii deasupra unui oraș, Ivens trece la realizarea unor filme ca *Zuyderzee* (1930—1934) în care urmărește, ca și un Flaherty, dar pe alte coordonate, lupta omului împotriva naturii, și apoi la *Borinage* (1934) în care intervine ca temă principală tema luptei sociale. *Pămîntul Spaniei* va însemna o și mai strînsă angajare, net politică, și de aci înainte filmele lui Ivens devin arme de militant social, indiferent dacă se adresează realității politice chineze, sovietice sau mondiale. Noutatea este cea a tematicii și a poziției ideologice. Poezia lui Ivens, ades lăudată dar parcă niciodată definită, ține de acel „alambic al concepției“ creatorului care, în ciuda durtății realiste, rămîne un liric, un visător. Ivens pare a relata totdeauna o poveste despre „cum ar trebui să fie“ realitatea pe care o dezvăluie. Vreau să spun că el ridică realitatea puțin deasupra ei însăși ca într-o imagine bicoloră în care, în urma unei greșeli tipografice, una din culori este ușor deplasată creînd o impresie de relief, de profunzime —

— dar ușor ireală. Filmele lui Ivens sînt mici basme despre realitate. Într-un fel, Ivens e un visător al cărui univers oniric îl constituie realitatea. Sadoul observa, cu pertinentță, prezența unei teme perene în opera lui Ivens: apa. *Podul* trece peste o apă, *Ploaia* picură deasupra străzilor, oamenii se luptă cu marea în *Zuyderzee* pentru a-i smulge pămînt, irigă pămînturi în *Pămîntul Spaniei*, luptă în toată lumea de-a lungul marilor curenți fluviale în *Cîntecul fluviilor* și asistă la felul în care *Sena a întîlnit Parisul*. Prin caracterul ei obsesiv, prezența acestei teme poetice îi dă operei lui Ivens un anume ton liric. Inconștientă probabil, obsesia îi conferă unitate operei și luptele lui Ivens se desfășoară la marginea unor ape a căror neîntreruptă curgere — cred că Ivens nu s-a oprit niciodată lingă un lac — se transformă într-un simbolic sistem visceral.

Ivens s-a dorit totdeauna bard al omului. A intuit perfect faptul că fresca, prezența unei mase este mai puțin expresivă decît prezența individului: „Cînd își începe filmul, un documentarist nu știe dinainte dacă va reuși să arate un erou colectiv, dacă filmul său va avea suflul necesar pentru a reda imaginea adevărată a unui popor, a unui grup angajat într-o acțiune comună. El riscă să înfățișeze o imagine schematică și ternă. Pentru a reuși un film viu și profund, trebuie să introduci în el omul individual și să-i arăți viața personală. Trebuie ca publicul să-și cunoască și să-și recunoască eroul în filmul documentar, la fel ca în filmul romanțat.“ Spusele — adevărate — ale lui Ivens par a nu fi fost auzite de el însuși. Cînd a abandonat, furat de torentul fluviilor, contemplarea picăturii de ploaie, el și-a amputat unul din mijloacele de expresie. Poetul din *Ploaia* rămîne pre-

zent, mai tîrziu, doar în măsura în care se mai oprește, din cînd în cînd, asupra unei picături din mările care i-au furat privirea.

TENDINȚE AMERICANE

În anii de după 1930, documentarul american cîștigă din ce în ce mai mult teren pe ecrane. Cîteva tendințe distincte dar într-o certă dependență, caracterizează filmul documentar al epocii.

Louis de Rochemont — cunoscut ca autor al unui film de compilație alcătuit din materiale extrase din jurnale de actualități — *Cry of the World* — *Strigătul lumii* (1932) — începe în 1935 producerea unei serii de filme de netă inspirație jurnalistică: *The March of Time*. Inițiate de publicațiile *Time*, *Life*, și *Fortune*, filmele, de cîte 20 de minute fiecare, apar o dată pe lună și reprezintă comentarii publicistice ale evenimentelor politice interne și mondiale. *The March of Time* începe prin abordarea mai multor subiecte în cîte un film, pentru a ajunge, mai tîrziu, la investigarea cîte unui singur subiect în cadrul unui „număr”. Se folosesc aici jurnale de arhivă, filmări pe viu, dar și înscenări menite să completeze documentele autentice. Formula, inedită în momentul acela, va fi apoi intens imitată și chiar simultan cu această serie, firma „Nykino” — mai tîrziu „Frontier Films” — lansează, în scopuri politice opuse, o serie intitulată *The World Today* — *Lumea astăzi*. Influența formulei se va vădi curînd și asupra operei lui Pare Lorentz, a cărei importanță în istoria documentarului american corespunde, aș zice, cu cea a lui Grierson în cinematografia documentară britanică.

„Cînd, scrie Jay Leyda, sub impulsul energiei lui Pare Lorentz, guvernul Statelor Unite a înce-

put producția de filme pe scară mai largă, formula lui *The March of Time* i-a oferit numeroase sugestii... Ambele sale producții, *The Plow That Broke the Plains* — *Plugul care a răscolit cîmpiile* (1936) și *The River* — *Rîul* (1937) foloseau jurnale de actualități atît de abil montate cu scene nou turnate (cărora Lorentz le alătura piste sonore imaginare), încît filmul dădea impresia unei perfecte unități. „Rămîneai încîntat văzînd că datorită acestei abilități, materialul jurnalelor de actualități dobîndește în acel context o forță pe care nu o avusese niciodată în forma lui originală“. Ca și în cazul lui Grierson în Anglia, activitatea lui Lorentz nu s-a mărginit la realizarea unor filme proprii, ci s-a extins și la aceea organizatorică. După modelul englez, Lorentz pune în 1938 bazele unui „U.S. Film Service“ care va produce trei filme importante: *The Fight for Life* — *Lupta pentru viață*, al lui însuși, *The Power and the Land* — *Energia și pămîntul*, al lui Joris Ivens, și *The Land*, al lui Flaherty.

Paralel cu activitatea lui Pare Lorentz, documentarul american se canalizează pe calea deschisă de „Frontier Films“: Paul Strand, Leo Hurwitz, Lionel Berman, John Howard Lawson, Robert Stebbins, David Wolf, Eugene Hill și Irving Lerner. Tot un colaborator al lui Strand e și Fred Zinemann (fostul coautor al lui Billy Wilder, Robert Siodmak, Edgar Ullmer și Moritz Seeler, la filmul reportaj, turnat în Germania, *Menschen am Sonntag* — *Oameni într-o duminică*) care realizează seria *Crime Doesn't Pay* — *Crima nu rentează*. Figura cea mai interesantă din cadrul acestor „Frontier Films“ rămîne Paul Strand. Elev al lui Alfred Steiglitz, care e socotit „părintele artei fotografice americane“, el însuși fotograf de renume mondial,

Strand se interesează de cinematografie căutându-și drumul propriu în zonele realismului și ale unor concepții politice și sociale progresiste. Primul său film — turnat mult înainte de „Frontier Films“ — în colaborare cu pictorul de avangardă Charles Sheeler — este *Manhattan* (1921). Lewis Jacobs atribuie acestui film un rol esențial în istoria documentarului american: filmul „de o bobină, încerca să prezinte New Yorkul prin caracteristicile lui esențiale: putere și frumusețe, mișcare și vitalitate... Tehnica lui era simplă și directă, evitând toate așa-numitele trucuri fotografice... Filmul a fost fără îndoială precursorul școlii documentariste născute în Statele Unite în jurul lui 1935... Anumite unghiulații duceau la compoziții semi-abstracte... Sublinierea în acest mod a aspectului vizibil al lumii reale era pentru acele timpuri o inovare, capabilă să ofere o imagine inedită și senzațională a New Yorkului.“ (Peste câțiva ani, în 1925, Flaherty turna un film care prezintă multe tangențe cu *Manhattan*, anume *Twenty-four Dollars Island — Insula de douăzeci și patru de dolari*. Propunându-și ca scop slăvirea omului, el încearcă, la fel ca Strand și Sheeler, „să surprindă spiritul metropolei prin clădirile rezemate de cer, prin infernalele strîmtori întunecate dintre zgîrie-nori, prin marile întinderi ale podurilor, prin forfota mulțimii zorite, prin licărirea luminilor în tuneluri. Rezultatul, cum avea să o spună însuși regizorul, nu a fost «un film despre ființe umane, ci despre zgîrie-norii pe care aceștia le clădiseră și în apropierea cărora umanitatea era cu desăvîrșire anulată».“ — Lewis Jacobs.)

O dată cu înființarea lui „Frontier Films“, Strand devine realizator, dar și colaborator la filmele al-

tora.¹ Numele lui figurează pe genericele filmelor *Heart of Spain — Inima Spaniei*, *China Strikes Back — China răspunde la atac*, *People of the Cumberland — Locuitorii din Cumberland* etc. *Native Land — Țara de baștină* (realizat împreună cu Leo Hurwitz) nu mai era un documentar pur și simplu, ci mai degrabă un șir de studii sociale (interpretat de actori, printre care și Paul Robeson, filmul vădește însă limpede influența școlii documentare). Când l-am întâlnit pe Paul Strand — care abandonase de câteva decenii cinematografia, dedicându-se exclusiv fotografiei — mi-a vorbit cu același entuziasm pe care-l profesa și în filmele sale, despre valoarea documentară a imaginii în filme (era vorba despre neorealiștii italieni și despre forma estetică; în concepția lui, aceasta trebuie să fie o rezultată a conținutului, care la rîndul lui trebuie să fie o idee militantă). Mi-am amintit atunci de programul lui cinematografic, enunțat încă de cînd cu filmul realizat în Mexic: „1. să alegi subiecte în legătură cu realitățile economice ale țării; 2. să dai o formă dramatică acestor realități...; 3. să folosești toate mijloacele estetice, dar pentru a ajungela o operă foarte directă, pe înțelesul tuturor.“ Strand mi-a arătat apoi ultimele albume fotografice pe care le realizase și răsfoindu-le — mai ales pe cel despre un sat italian — m-am întrebat de ce a renunțat acest mare artist la cinematografie; albumele erau rezumate ale unor admirabile poeme documentare cinematografice...

O serie de alte documentare ale epocii dovedesc existența unei cinematografii americane specia-

¹ El mai turnase pînă atunci, în colaborare cu Fred Zinemann, *Redes* (care a rulat și cu titlul *The Wave — Valul*) în Mexic, film cu o importantă influență în cinematografia mexicană care abia se năștea.

lizate. Alături de marea producție hollywoodiană — și pe terenul unei producții independente — apar în această perioadă filme ca *The City—Orașul*, al lui Oscar Serlin, Ralph Steiner și Willard van Dyke, despre planificarea urbană, *From Hand to Mouth — De la mână la gură* al lui Leo Seltzer și Elaine Basil, studiu despre igiena socială, *Hopi* al lui Lewis Jacobs, documentar despre tribul indian Hopi; sau, sub certă influență vertoviană și a documentarului european, filme ca *Prelude to Spring — Preludiu la primăvară*, de John Hoffman, *Autumn Fire — Foc de toamnă* și *A City Symphony — O simfonie urbană* de Herman Weinberg, *A Bronx Morning — O dimineață în Bronx* de Jay Leyda, *Land of the Sun — Țară a soarelui* de Seymour Stern ș.a.

DOCUMENTARUL ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI

Anii războiului au adus o creștere a volumului producției de filme documentare, ele reprezentând un mijloc propagandistic foarte eficace. Necesitatea de a informa spectatorul oferindu-i faptul direct, care, dramatic prin el însuși, nu mai avea altă nevoie de romanțare, de dramatizare, necesitatea în același timp de a influența continuu spectatorii, de a stimula angajarea lor în război, a avut ca rezultat imediat o creștere a importanței acordate documentarului. Finanțarea nu mai constituia nici ea o problemă, căci organismele de stat erau acum, peste tot, direct interesate în amplificarea producției unor asemenea filme. E perioada în care și filmul de compilație cunoaște o mare dezvoltare, impunându-se (după exemplul, poate, al filmelor *Esfirei Șub*, această pionieră a genului) și devenind, de aci înainte, producție curentă.

În U.R.S.S. — unde problemele bănești nu fuseseră insolubile nici înainte de război, finanțarea filmului documentar fiind asigurată pe același plan cu cea a producției de filme de ficțiune — se produc acum numeroase pelicule, începînd de la reportaje directe de pe fronturi, sau mari documentare descriind cîte o bătălie, pînă la importante filme de compilație. Statelor-majore li se repartizează echipe de operatori care au filmat, pare-se, în cei cinci ani de război peste cinci milioane de metri de peliculă. Încă de la începutul războiului, un comitet format din Pudovkin, Donskoi și Alexandrov organizează producția lunară a unei serii, *Victoria va fi a noastră*, incluzînd filme de toate genurile, dar mai cu seamă documentare. Operatorii erau prezenți peste tot, chiar și printre trupele parașutate în spatele frontului inamic, printre partizani. Ei filmau într-una și nu abandonau camera decît atunci cînd, situația militară devenind critică, puneau mîna pe arme și luptau cot la cot cu ceilalți soldați. Marile documentare despre bătălia pentru apărarea Moscovei, despre asediul Leningradului, despre bătălia Stalingradului sau alte mari lupte defensive, și mai tîrziu ofensive, au fost realizate pe baza acestui imens material filmat atît pe fronturi, cît și în spatele fronturilor. *O zi de război* era un documentar, realizat în 1942, cu imagini filmate de 240 de operatori în 140 de locuri. Apoi, pe măsura înaintării spre Germania a armatelor sovietice, s-au produs documentare despre șirul de victorii militare, culminînd cu căderea Berlinului. Alături de marile nume ale cinematografului sovietic — Pudovkin, Dovjenko, Donskoi ș.a. — toți documentariștii, și printre ei Ilja Kopalin, Roman Karmen și chiar Vertov, lucrează la aceste filme.

Filmul de compilație este intens practicat și în Anglia, și în Statele Unite. Cavalcanti realizează un admirabil *Yellow Caesar* — *Cezarul galben*, un pamflet despre Mussolini, Len Lye prezintă faimosul său *Swinging the Lambeth Walk*, în care re-montează material original nazist, printre care niște părazi din Nürnberg, în ritmul unui popular cîntec englez.¹ O serie de alte documentare de război s-au produs în Anglia. Statele Unite intensifică și ele producția de documentare. După o perioadă în care se folosește formula amestecului dintre documentar și ficțiune (*In Which We Serve* — *Armata în care slujim* — Noël Coward; *A Walk in the Sun* — *Plimbare în soare* — Milestone; *Objective Burma* — *Obiectiv: Burma* — Raoul Walsh), cineștii americani redescoperă valoarea dramatică a documentarului. O netă influență a filmului documentar asupra celui de ficțiune există în filmele de război care, realizate de marii regi-zori americani, preiau stilul direct al documentarelor (*Memphis Belle* — William Wyler, *Air Force* — Howard Hawks, *Dive Bomber* — *Bombardierul de picaj* — M. Curtiz, *The Purple Heart* — *Inima roșie* — L. Milestone etc.). Același fenomen se vă-dește în filmele realizatorului englez Humphrey Jennings. Influența documentarului asupra filmu-lui de ficțiune are o istorie proprie. Dacă prima etapă a fost *Potemkin* al lui Eisenstein, asistăm, în anii celui de-al doilea război mondial, la etapa a doua. În sfîrșit, la un alt nivel, anii de după 1960 vor dovedi o nouă fază a influenței documentaru-lui asupra filmului de ficțiune: cinematograful di-rect creează o realitate pe care filmul de ficțiune

¹ Len Lye este și autorul unui alt film de compilație de război: *Cameramen at War* — *Operatori cinematografici în război*.

o va mima sau chiar prelua adeseori: Jean-Luc Godard își filmează eroii din *À bout de souffle* pe strada reală, ca într-un „ciné-verité“, și eroina din *Darling* al lui John Schlesinger se plimbă prin Londra ca în cel mai autentic film-direct. Nu e vorba aici de un simplu manierism în modul de filmare, ci de o clară — uneori declarată — influență a variatelor mijloace ale documentarului.

Seria lui Frank Capra, *Why we Fight* — *Pentru ce luptăm*, rămâne un model al genului filmului de montaj. Entuziasmîndu-se ulterior în fața acestor filme, deși exagerat, fiindcă e limpede că nu cunoștea pe predecesorii lui Capra în domeniul filmului de montaj — André Bazin le surprindea astfel caracteristicile: „Nu aveau numai meritul de a introduce un nou ton în arta propagandei, un ton măsurat, convingător fără violență, didactic și stîrnind totodată simpatie, ci erau, deși compuse numai din imagini de actualități¹, pasionante ca un roman polițist... Filmele lui Capra reprezintă o dublă originalitate: nici una din filmările din care se compun (în afara cîtorva racorduri) nu au fost realizate în vederea acestor filme. Montajul are mai puțin rostul de a prezenta, cit mai degrabă pe acela de a demonstra. Sînt filme abstracte, pur logice, care se servesc, paradoxal, de documentul cel mai istoric și cel mai obiectiv: jurnalul de actualități. Ele au stabilit definitiv, cu o perfecție care cred că nu poate fi depășită, faptul că montajul a-posteriori al documentelor înregistrate inițial cu alte scopuri poate ajunge la suplețea și la precizia limbajului. Cele mai bune documentare de montaj nu erau decît niște povestiri, acestea

¹ Fals: Capra folosea tot felul de materiale filmate, chiar și fragmente din *Alexandr Nevski* al lui Eisenstein.

sînt un discurs.“ Dincolo de exagerare (în fond, filmele lui Len Lye sau ale lui Cavalcanti depășeau această formulă la care se referă Bazin), rîndurile criticului francez dezvăluie nebănuita valoare artistică a filmului de compilație. (O altă influență: *Citizen Kane* este parțial realizat ca un film de compilație: documentele care mimează jurnale de actualități sînt folosite aici în scopul construirii unei alte fabulații, a unei ficțiuni.)

În același timp, prin caracterul său nou, direct dramatic aș zice, nepoetizat, dar structural epic, documentarul de război — pe lângă influența certă pe care a avut-o *pe toate* planurile asupra filmului de ficțiune — a marcat începutul unui nou capitol în istoria filmului documentar. În afară poate de celebrul *Turksib* al realizatorului sovietic Victor Turin (1929), filmul documentar, să-i zicem dramatic, nici nu a existat pînă la apariția documentarelor de război. Poetic sau descriptiv, metaforic sau didactic, documentarul nu-și descoperise una din principalele virtuți. (Despre *Turksib*, Turin scria încă în proiectul lui: „Trebuie ca de la bun început să abordăm munca de filmare a lui *Turksib* nu ca și cum am aborda un film de cultură, chiar și în cel mai larg sens al termenului, ci să lucrăm ca la un film fără actori, e drept, dar solicitînd aceeași atenție ca și realizarea oricărui film de ficțiune. Numai astfel putem fi siguri că filmul nostru despre construirea liniei ferate Turkestan-Siberia va fi nu numai folositor și cultural, ci și pasionant și emoționant totodată“. Rîndurile acestea scrise în 1928 își vor reinnoi actualitatea peste trei decenii.) După 1950 și pînă în zilele noastre va fi vremea cînd filmul documentar va deveni la fel de pasionant și de emoționant ca filmul de ficțiune, topind în creuzetul său mijloacele drama-

turgice ale acestuia. Influența se exercită, așadar, în ambele direcții: *À bout de souffle* te va duce cu gîndul la un documentar, iar *Moi, un noir* — *Eu, un negru* al lui Jean Rouch va fi construit ca un film de ficțiune. Documentarul de război a contribuit esențial la această evoluție.

3. DOCUMENTARUL POSTBELIC

Documentarul postbelic este continuarea logică a tuturor curentelor și modalităților existente pînă la război, duse însă la o perfecțiune pe care inițiatorii ar fi invidiat-o.

Filmul de călătorie se desăvîrșește în pelicula lui Thor Heyerdahl (*Expediția Kon-Tiki*), capătă o perfecțiune tehnică și o acuratețe narativă în filmele lui Marcel Ichac (*À l'assaut des Aiguilles du Diable* — *Asaltul Acelor Diavolului*, *Tempête sur les Alpes* — *Furtună deasupra Alpilor* sau *Les Étoiles de midi* — *Stelele de la amiază*, sau o virtuozitate aparte în *Le monde du silence* al lui Cousteau și Malle. Documentarul poetic, reînviat, acum își caută forme noi de expresie: André Michel folosește un montaj de simple imagini cvasidocumentare pentru a-l acorda apoi cu un poem de Aragon în *La rose et le réséda*, în timp ce Georges Rouquier înnoiește limbajul poetic al lui Flaherty, care devine la el mai aspru, mai direct și mai viril, în *Farrebique*. Oricine poate recunoaște în aceste declarații ale lui Rouquier ideile lui Flaherty: „O întreagă familie, care mă cunoștea din frageda mea copilărie, a interpretat acest film refăcînd propria ei istorie (cu doar cîteva modificări). M-am socotit un cineast care face un studiu despre locuitorii unui oarecare ținut de pe glob și care

consemnează totul: moravuri, obiceiuri, religie. Aș fi voit să consemnez întreaga vibrație a naturii: insecte, plante, viața internă a vegetalelor, viața intensă și exterioară a naturii.“ Dar romantismul flahertyan cedează locul unui realism aspru și despre filmul lui Rouquier criticii încep să vorbească ca despre ceea ce, încetul cu încetul, va începe să se încetățenească sub denumirea „ciné-vérité“. Documentarul-poem apare în forma celui *Six Juin à l'aube — 6 iunie, în zori* al lui Jean Grémillon, care fiind o „dare de seamă exactă a stării Normandiei după luptele din vara lui 1944“, exprimă convingerea realizatorului că „cinematografia poate și trebuie să se supună obligației de a face «dări de seamă» fără a renunța, ci dimpotrivă, la puritatea ei și la virtuțile naturii ei cele mai profunde. Ea este și va fi un document esențial pentru istoria epocii noastre.“ Luchino Visconti în *La terra trema — Se cutremură pământul*, urma, pe drumul unui autentic realism, nepoetizat, calea lui Flaherty, transformându-i pe locuitorii autentici ai meleagurilor unde filma în interpreții unei fabulații în care ei își purtau propriile lor nume. Se naște neorealismul... Nicole Védres, în *Paris 1900*, Alain Resnais în *Nuit et brouillard — Noapte și ceață*, Paul Rotha în *Viața lui Adolf Hitler*, Mihail Romm în *Fascismul de toate zilele*, dau o nouă strălucire — și un nou sens artistic — filmului de compilație, iar Joris Ivens își continuă documentarul angajat, documentarul militant (*Indonezia Calling — Indonezia cheamă.*)

Dar anii aceștia sînt importanți pentru că se naște un nou documentar, fie că-l numim ciné-vérité, fie cinema-direct. Sînt totodată anii în care apar noi personalități. Ca și filmul de ficțiune, documentarul capătă o mai mare cursivitate,

exprimînd mult mai direct sensibilitatea și gîndirea realizatorului. Documentarul devine, în această perioadă, mult mai personal. Informație — descriere poetică sau, aș zice, mai degrabă analiză poetică — povestire — discurs — argumentare — iată etapele parcurse pînă acum. De data aceasta documentarul, deși mai aproape de realitate, căreia i se adresează mai direct, devine film-confesiune. Filiațiile rămîn evident detectabile. Dar esențială mi se pare în această perioadă apariția și dezvoltarea aceluia documentar care reprezintă exprimarea lumii interioare de gîndire și sensibilitate a unei personalități artistice. Dispare tot mai mult — deși pare paradoxal, pentru că documentarul se vrea acum cît mai nemijlocit legat de realitatea brută — linia netă de demarcare dintre filmul documentar și cel de ficțiune.

RESNAIS, FRANJU, GRÉMILLON

Înainte de *Hiroshima, mon amour* sau *L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais realizează numeroase scurt-metraje: filme de artă și documentare. Este, cum se va dovedi mai tîrziu, perioada sa de antrenament pentru marile filme de mai tîrziu. Tema sa — eterna temă a memoriei — există și este explorată încă de aici. *Nuit et brouillard* — *Noapte și ceață*, documentar despre lagărele de concentrare naziste este, într-un fel, o variație preliminară la *Hiroshima* sau *Marienbad* care urma să vină. *Toute la mémoire du monde* — *Întreaga memorie a lumii*, documentar despre Biblioteca Națională din Paris, este o meditație despre semnificația cărților ca memorie colectivă a umanității și întregul mecanism de funcționare a bibliotecii devine un simbol al activității minții omenеști.

„Cum «să descrii» acele împărății ale crimei în care singura revoltă ce se putea naște era cea a morții?” întreabă Jean Cayrol, autorul textului la *Nuit et brouillard*, repetind în fapt întrebarea inițială a lui Resnais. „Amintirea nu persistă decît atunci cînd o luminează prezentul. Dacă azi crematoriile nu mai sînt decît niște derizorii schelete, dacă liniștea învăluie ca un lințoliu terenurile mîncate de iarbă ale fostelor lagăre, să nu uităm că propria noastră țară nu e scutită de primejdia nazistă.”

Nuit et brouillard opune imaginile în culori ale lagărului, așa cum arată el astăzi, imaginilor în alb-negru ale documentelor monstruoasei crime săvîrșite aici de fasciști. Cele două planuri de existență, de realitate pe care le vom regăsi apoi în *Hiroshima* și în *Marienbad* există și aici, ele au aceeași semnificație dramatică, exprimă aceeași aventură interioară. „În cerul indiferent al acestor imagini seci există, amenințător, norii mereu în mișcare ai rasismului, scrie Jean Cayrol. Ei plutesc pentru a izbucni în anumite locuri și a se abate asupra celor ce au rămas în picioare”. Mecanismul memoriei este același cu cel din filmele ulterioare. Alain Resnais din *Nuit et brouillard* e același cu Alain Resnais din *Hiroshima*. După cum mărturisește el însuși undeva, în *Toute la mémoire du monde* a vrut nu numai să insiste asupra „noțiunii foarte importante a utilității cărții”, ci să arate și „latura infinită, vertiginoasă a memoriei”.

Georges Franju repetă același itinerar între filmul documentar și filmul de ficțiune, cel de-al doilea fiind directă prelungire a primului. Documentarele lui Franju prefigurează opera sa ulterioară și sînt, și ele, altceva decît simple descrieri. *Le sang des*

bêtes — *Sîngele animalelor* (1949), *En passant par la Lorraine* — *Trecînd prin Lorena* (1950), *Hôtel des Invalides* (1950) nu sînt, în ciuda titlurilor, relatări, ci mult mai degrabă expresii ale unor stări interioare în ciocnire cu realitățile privite prin cameră. De altfel, Georges Franju, autor și al unor interesante filme de ficțiune, se definea astfel: „Sînt realist prin forța lucrurilor. O imagine pe un ecran are o prezență imediată. Ea este percepută ca ceva actual. Orice ai face, un film e totdeauna la timpul prezent. Timpul trecut e spontan actualizat de spectator... Visul, poezia, insolitul trebuie să se nască din realitatea însăși. Întreaga cinematografie e documentară, chiar și cea mai poetică. Mie unuia îmi place tot ce e teribil, tandru și poetic.” Această profesie de credință apare explicit și în documentarele sale, a căror poezie e neagră, de o foarte mare asprime, chiar violență. Arătînd cum sînt ucise animalele care vor constitui hrana oamenilor, *Le sang des bêtes* devine un univers de coșmar, Franju alternînd oroarea cu banalitatea, brutalitatea cu poezia unor suburbii pariziene. Un muncitor care spală podeaua plină de sînge cîntă „La mer” al lui Charles Trenet, iar cînd oile sînt minate la abator comentariul notează că ele merg în rînd ca oamenii, ceea ce aduce îndată în conștiință imaginea lagărelor de exterminare. Documentarul e proiectat mult dincolo de semnificația lui imediată de document și aceasta cu toate mijloacele: Franju declara că vrea să-i „restituie realului documentar aparența de artificial, și decorului natural propriul său aspect de decor construit”.

Franju nu alterează realitatea, dar o reinterpretează. Pornit ca un film despre exponatele muzeistice ale virtuților militare, *Hôtel des Invalides* devine o satiră antirăzboinică; *En passant par la*

Lorraine descrie o petrecere cîmpenească, dar trece numaidecît la amintirea masacrului din Oradour și constituie totodată o laudă a industrializării. Alternarea continuă a atmosferelor realizează acel sentiment de re-creare, într-o senzație unică, a unor lumi aparent disparate. Această nevoie de a crea — chiar cu prilejul unor filmări documentare — îl va duce firesc pe Franju spre filmul de ficțiune. Dar cît sînt de legate între ele aceste două categorii de opere, o dovedește și simpla declarație a realizatorului referitoare tocmai la filmul lui de ficțiune *La tête contre les murs* — *Cu capul de pereți*: „Ceea ce îmi place în decorul natural este că i se poate da aspectul de artificial“. E o constatare cît se poate de profesional-tehnică. Dar dacă am privi-o ca pe o metaforă, ea ar arunca lumină asupra esenței artei lui Franju-documentaristul.

Poate că Jean Grémillon, pe care l-am mai amintit de altfel, ar trebui să figureze, prin specificul temelor scurt-metrajelor sale, în capitolul despre filmul de artă. Dar, în fond, filmele lui Grémillon nu sînt filme despre artă, ci documentare despre o anume activitate care întîmplător este creația artistică. (Spun „întîmplător“, numai în măsura în care modul lui de abordare a subiectului este același pe care l-ar fi adoptat și în alt caz.) Filmele lui Grémillon nu sînt analize sau prezentări ale unor opere de artă, ci documentare realizate prin intermediul acestor opere. (Grémillon își exprima o dată „antipatia față de similitudinile pe care unii au încercat să le facă între cinematografie și celelalte arte“. În *Les charmes de l'existence* — *Farmecele existenței* (1950), realizat în colaborare cu fostul său asistent Pierre Kast, tema nu e pictura epocii premergătoare primului război mondial, ci societatea acelei jumătăți de secol, dezvăluită prin

pictura epocii. *La maison aux images* — Casa imaginilor (1956) pătrunde, cum spunea un critic, dincolo de fațadele îndreptate spre turiști ale Montmartre-ului, spre a cerceta munca gravorilor. *Haute Lice* (1957) e un documentar cu o bogată idee despre țesătorii de la Manufacture des Gobelins, iar *André Masson et les quatre éléments* — André Masson și cele patru elemente (1958) e un documentar filmat în jurul casei și în studioul pictorului tașist. Acest film, scrie Roy Armes, „schitează cu o pătrunzătoare intuiție și înțelegere legăturile dintre picturile abstracte și colajele lui Masson pe de o parte și peisajul provensal pe de alta. Meditație despre misterele creației artistice, filmul este totodată, el însuși, o desăvârșit realizată operă de artă, în care viziunea plastică (peisaje, picturi și gesturile lui Masson) fuzionează fără cusur cu sunetul (vocea lui Grémillon și muzica).“ Documentarele lui Grémillon reprezintă viziunea proprie a realizatorului despre obiectul filmelor sale. Ele ne dezvăluie diferite lumi, dar în egală măsură și gândurile realizatorului. Grémillon este un realist convins, dar pentru el „realismul înseamnă descoperirea a ceea ce ochiul omenesc nu percepe direct, prin stabilirea unor armonii, a unor relații necunoscute între obiecte și ființe“.

ROSSIF, VARDA, LEENHARDT, REICHENBACH

Frédéric Rossif practică filmul de montaj, cu un simț al poeziei care îi este specific. Ceea ce mi se pare interesant la Rossif, fie că este vorba de *Le temps du ghetto* — Timpul ghetoului (1961), de *Mourir à Madrid* — Să mori la Madrid (1963) sau de *Les animaux* — Animalele (1964), este dezinvoltura, totala libertate de creație pe care realizatorul o are față de materialul filmat. Pentru că deși în

cea mai mare parte bazate pe documente cinematografice realizate de alții și cu alte scopuri, aceste filme de montaj sînt categoric filme de Rossif. Rossif se adresează documentului filmat cum se adresează un altul realității. Lumea este pentru Rossif cea existentă pe peliculă. Dar, totodată, realizatorul are o precisă concepție apriorică asupra realității și rămîne un militant. Este ceea ce îi reproșează Bardèche și Brasillach, dar și ei trebuie să recunoască în Rossif „un virtuos al montajului care știe să-și aleagă sursele, să facă să «urle» detaliul unei fotografii, să lege secvențele, pe scurt să compună o adevărată simfonie de imagini.”

Oricît ar părea de paradoxal, în documentarele ei, Agnès Varda face cu realitatea filmată de ea ceea ce face Rossif cu documente filmice preexistente. Nu mă refer la *Ô saisons, ô châteaux — Oh anotimpuri, oh castele* (1957), film publicitar în care, cu un foarte superficial simț al umorului, Varda agrementează castelele de pe Loire cu parade de manechine, nici la *Du côté de la côte* (1958), alt film publicitar unde cel mai bun lucru este titlul, și care rămîne o investigație a paradisului terestru pe care o vom regăsi, pe alt plan și la alte dimensiuni, în *Le bonheur — Fericirea*; mă refer însă la *Opéra Mouffe* (1958), documentar subiectiv despre cartierul Mouffetard, văzut cu ochii și senzațiile unei femei însărcinate, cu temerile, panicile și repulsiile ei. Simbolismul unor imagini, baletul nuduri făcînd dragoste, jocurile copiilor sau gesturile surprinse pe viu ale unor bătrîni locuitori ai cartierului—toate acestea sînt interesante, dar nu reprezintă ceea ce aduce nou filmul Agnèsei Varda. Însă acel punct de vedere strict subiectiv, declarat subiectiv, menit să transforme documentarul despre Mouffetard într-unul care e în egală măsură un

documentar despre o femeie însărcinată (ca și realizatoarea însăși în perioada filmării), acest punct de vedere documentar-subiectiv atrage atenția atât pentru că duce la limită o tendință mai veche, cât și pentru că-i dă filmului o dublă valență. Despre cartierul Mouffetard și despre filmul ei, Agnès Varda spunea: „Există aci și alcoolici, și o sumedenie de bătrini... Față în față cu aceste două — s-ar putea spune — rele ereditare, e greu să nu te gîndești, atunci cînd aștepti un copil, că el ar putea ajunge cu timpul vagabond, alcoolic, bătrîn. Filmul se bazează pe această contradicție. Există un fenomen pe care nu-l putem niciodată neglija: cei ce trăiesc în jurul nostru ne creează nouă o anume imagine despre lume. În acest sens, filmul meu este un documentar, deoarece principalul lui personaj fictiv capătă o anume imagine despre lumea care îl înconjoară“. Iar *Cléo de 5 à 7* — *Cléo de la 5 la 7* va fi prelungirea acestei modalități în domeniul filmului de ficțiune.

Roger Leenhardt în *La Fugue de Mahmoud* (1950) dezbate noile metode agricole ce urmează să fie introduse în Maroc, adoptînd punctul de vedere al unui tînăr arab și al unui profesor francez. Scurtmetrajele sale *Victor Hugo* (1951), *François Mauriac* (1954) sau *Daumier* (1956) sînt eseuri despre acești scriitori, în timp ce un anume punct de vedere subiectiv, în sensul unei viziuni proprii asupra realității, apare și în alte documentare ale sale care rămîn totuși, în cea mai mare parte, terne, din pricina lipsei de consecvențe artistice a realizatorului.

François Reichenbach nu are virtuozitatea lui Rossif în montaj. I se aseamănă însă prin atitudinea față de materialul filmat. Reichenbach își filmează propriile documentare cinematografice și cutreieră Statele Unite (*L'Amérique insolite* — 1960)

descoperind realități pe cît de insolite, pe atît de semnificative. Filmează enorm de mult, filmează tot ce vede, tot ce găsește aci, căutînd cu inteligență, și apoi, din aceste documente, își alcătuiește filmul. Nu este un virtuoz, dar este în schimb o inteligență lucidă și reușește să prezinte în primul rînd o Americă văzută de Reichenbach, adică net deosebită de cea dintr-un oarecare film de călătorie care ne-ar prezenta o altă Americă. Dacă vederea este un simț în înțeles fiziologic, a avea simțul privirii înseamnă o calitate artistică, la fel ca simțul măsurii pentru un diplomat sau un bun conducător de stat. Reichenbach are acest rar simț.

DOCUMENTARUL ROMÂNESC

Întrebarea care se pune firesc e dacă se poate sau nu vorbi despre o „școală documentară națională”. Existența a ceea ce se numește îndeobște școală, e determinată de o anume omogenitate a producției. În cazul de față, tocmai varietatea tematică și stilistică mi se pare a fi caracteristica producției naționale, valoarea ei aflîndu-se în diversitatea ei, de la filmul documentar-politic și social (*România orizont '64* de V. Calotescu, Al. Boianțiu și I. Moscu sau *Pretutîndeni muncesc oameni* de Jean Petrovici), la cinematograful-direct (*Cazul D* de Al. Boianțiu sau chiar *Marile emoții mici* de Doru Segal), de la documentarul care descrie pasiunea acțiunii (*Fapt divers* de Pavel Constantinescu sau *Drumul* de Mirel Ilieșiu), la filmul cu accente satirice (*3 x 3 = ?* de Gabriel Barta sau *Cu acul și ața* de Savel Știopul), de la filme ca *Spre cer* (de T. Mesaroș) la *O vînătoare neobișnuită* (Paula Popescu-Doreanu). Filmul științific, reportajul, filmul de artă (vezi cele semnate de Nina Behar), filme despre natură (vezi documentarele lui Ion Bostan) — sînt prezente în paleta

diversă a autorilor români. Și tocmai de aceea, tocmai prin această varietate s-a impus documentarul românesc, despre care Georges Sadoul scria că „a devenit pentru mine o realitate vie și captivantă de care vor trebui să țină seama de acum înainte suporterii acestui gen dificil“.

Ceea ce cred însă că trebuie semnalat în primul rînd, este faptul că documentariștii români au fost sensibili la aproape toate formulele, la majoritatea modalităților genului. Documentarul analitic, reportajul, filmul-direct, documentarul de informare — toate acestea există în producția românească. Lipsește documentarul poetic — încercările în acest sens pîrindu-mi-se ne semnificative — deoarece acesta presupune existența unui poet. Lista impresionantă a premiilor internaționale obținute — printre care un „Palme d'or“ la Cannes — nu face decît să confirme valorile. Esențială este însă continua efervescență, căutările fructuoase. Iar opinia lui John Grierson mi se pare în acest sens semnificativă: „M-a uimit nivelul profesional al scurt-metrajelor românești. Am văzut filme de genuri foarte variate și am avut o surpriză plăcută să constat că în acest domeniu, prea adesea bîntuit de diletantism și fanfaronadă, inspirația poetică nu exclude stăpînirea meșteșugului și probitatea artistică.“ Și, în completare, Călin Căliman, autorul unui volum valoros care conține o analiză pertinentă a filmelor documentare românești, are fără îndoială dreptate afirmînd că „specificul național manifestat în film“ este o trăsătură importantă a documentarului românesc. „Documentarul și-a ales adesea motive de inspirație specifice poporului român, astfel încît cele mai reprezentative filme reușesc să transmită imaginea particulară a oamenilor și a obiceiurilor țării noastre.“

4. CINÉMA-VÉRITÉ, CINEMA DIRECT

„Ciné-vérité“, cinema-direct, camera vie, sau oricum i s-ar spune, fenomenul se află de mai multă vreme în centrul atenției documentariștilor, dar și a criticii. Aparent este vorba de un fenomen unitar; în realitate există diferite tendințe, diferite concepții. Totul pare a fi pornit de la Dziga Vertov, care lansase ideea unor filmări „prin surprindere“. Termenul „ciné-vérité“ a fost folosit pentru prima oară în 1961 de sociologul francez Edgar Morin, atunci când se prezenta filmul lui Jean Rouch *Chronique d'un été — Cronica unei veri*, la a cărei realizare participase, în calitate de anchetator, și Morin. Termenul deriva dintr-o traducere inadecvată după *Kinopravda* lui Vertov (la Vertov *Kinopravda* era echivalentul cinematografic al ziarului *Pravda*, realizatorul indicând prin acest titlu în primul rând intenția sa de a face publicistică cinematografică și apoi abia aceea de a oglindi exclusiv realitatea). Termenul este de altfel generatorul a multor confuzii: el a fost luat *ad-litteram* și „ciné-vérité“-ul a devenit un fel de film realizat prin gaura cheii, o indiscreție cinematografică (ideea aceasta venind, de altfel, tot de la Vertov). De aceea se indigna Rossellini în fața cineastilor care practicau acest „ciné-vérité“, exclamând furios: „Sînteți niște «voyeurs»!“ Mario Ruspoli a militat apoi pentru înlocuirea termenului cu cel de „cinema direct“, care a și rămas mai uzitat deoarece era mai aproape de sensul acestui cinematograf: filmarea nemijlocită — fără intermedierea fabulației, a actorilor, a decorurilor construite, a unor evenimente sau pur și simplu a unor momente din viața unor oameni. Când Richard Leacock folo-

seşte denumirea de „camera vie”¹, el ajunge la sursa tehnică a acestor filme: cinematograful-direct (termenul convenţional pe care îl voi folosi de aci înainte) îşi are originea mai puţin în concepţiile teoretice ale lui Dziga Vertov, cât în perfecţionarea tehnicii aparaturii de filmare: camera devenită mai uşoară şi silenţioasă, portabilă deci, ca şi echipamentul sonor, precum şi pelicula mult mai sensibilă care nu necesită iluminare specială, pot înregistra întocmai evenimentele, fără mizanscenă, fără trucaje. Adevărul nu este al filmului, ci al faptului filmat. Alături de perfecţionarea aparatului — care a creat, ca să zic aşa, bazele materiale ale unei asemenea cinematografii — există aici fără îndoială o influenţă a televiziunii; e cu neputinţă să nu faci legătura dintre un anumit gen de emisiuni în direct ale televiziunii şi cinematograful-direct. Televiziunea a trezit gustul publicului şi al cineaştilor pentru urmărirea nemijlocită — adică, repet, netrucată, — a faptului real. Faptul transmis la televiziune într-o emisiune în direct nu este curăţat de toate impurităţile inerente, nu este pasteurizat în vederea unui spectacol, sau pieptănat de tot ceea ce ar părea superflu: oamenii au şi pe ecran ezităările fireşti, bîlbîielile cotidiene, micile gesturi parazitare, paralele cu acţiunea pe care o întreprind. Senzaţia de autentic este desăvîrşită pentru că autenticul este real, nu mimat. Acest autentic vrea cinematograful-direct să-l consem-

¹ Canadianul Pierre Perrault numeşte filmul său, realizat împreună cu Michel Brault, „cinéma vécu” — „cinema trăit”, în timp ce Paul Rotha, vorbind despre *The Savage Eye* — *Ochiul sălbatic* al americanilor Joseph Strick, Ben Maddow şi Sidney Meyers, foloseşte termenul de „concealed candid-camera”, ceea ce s-ar putea traduce fie prin „camera obiectivă ascunsă (secretă)”, fie prin „camera „sinceră, ascunsă”.

neze, ba mai mult — să facă dintr-însul credința lui dramaturgică. E o nouă etapă în refuzul fabulației. Fabulația există — dar ea e cea reală, nu ficțiune literară. Dramatism există — dar cel al faptelor nude. Cinematograful-direct e unul din modurile în care se poate filma. Ca orice altă idee artistică, și ideea acestei modalități este generoasă. Dar când se transformă în fanatism, ea devine ineficace și reprobabilă ca orice fanatism. Godard — care a aplicat și mijloace ale „ciné-vérité“-ului așa cum a folosit tot ce a găsit în jur — pune într-un fel punctul pe i: „...cred că se face o confuzie în legătură cu cinéma-vérité, care e un cuvînt, dar în același timp o tehnică, la fel ca travellingul, gros-planul... Avem de-a face cu un stil, și nu cu un gen, ca westernul.“

În schimb, Jean Rouch își mitizează metoda — deși recunoaște undeva că este vorba de o tehnică — și produce o teoretizare a experienței sale: „Ce interesează aici¹ e să vedem o ființă, un personaj care se naște într-un moment anume: chiar și un ansamblu de observații banale constituie un element de creație poetică, comparabil aceleia a unui De Chirico sau a unui Dali, la care unirea elementelor realului dă naștere unui univers oniric. Nu e vorba de o decizie: ci numai de a recurge la puțin machiavelism, îndeosebi în montaj... Realitatea conține ea însăși imaginație. Trebuie să izolezi această imaginație, adică să urmărești realul.“

Lipsa de unitate a cinematografului-direct iese în vîileag atît atunci cînd cercetăm diferitele cinematografii naționale, cît și atunci cînd privim opera fiecărui realizator în parte. Din S.U.A. pînă în Italia, din Franța pînă în Anglia, cinematograful-

¹ În speță în filmul său *La Punition — Pedepsa*.

direct este diferit. Diferă metodele, diferă punctele de vedere despre filmele astfel realizate¹.

Cinematografia documentară americană cuprinde într-însa aproape toate formulele cinematografului direct² și o scurtă trecere în revistă a principalilor realizatori o va dovedi.

Fostul director al lui „Museum of Modern Art, Film Library“, istoricul Richard Griffith, făcea, la unul din faimoasele seminarii Flaherty, o declarație care, ulterior, li s-a părut unora profetică, dar care în fond nu era decît concluzia logică pe care o putea deduce acest foarte lucid și inteligent cercetător din analiza evoluției contemporane a cinematografiei: Griffith prevedea că se va renunța la artificialitatea filmului de ficțiune cu dialog în favoarea unei totale libertăți cinematografice, în stare să ridice și sonorul la puritatea și libertatea pe care o avea imaginea în vremea filmului mut. Cu alte cuvinte, marile și dureroasele împotriviri la sonorul apărut la sfîrșitul deceniului al treilea își

¹ Dar diferă și mijloacele tehnice: toți imitatorii lui Leacock au eșuat nu din motive artistice, din incapacitatea de creație, ci pur și simplu din lipsa aparaturii adecvate, pe care numai Leacock izbutise să și-o construiască. Nimeni nu a înțeles, se pare, pînă astăzi că nu poți face filme de genul celor ale lui Leacock, fără a avea aparatura lui perfecționată. Oricît de înzestrat spiritual, un realizator nebeneficiind de tehnica necesară va capota acolo unde Leacock a reușit.

² Datele istorice privitoare la filmele americane coincid aproximativ cu cele europene: Rogosin realizează *On the Bowery* — În cartierul *Bowery*, în 1957, Leacock — *Primary* în 1960, în timp ce în Europa, Rouch filmează *Moi, un Noir* în 1959, iar Ruspoli, în 1961, *Les inconnus de la terre* — *Necunoscuții pămîntului*, după ce în 1958 turnase *Les hommes de la baleine* — *Oamenii balenei*. Cinematograful direct se naște deci aproape concomitent, în a doua jumătate a deceniului al șaselea, de ambele părți ale Atlanticului.

găseau acum, aş zice, în previziunea lui Griffith, soluția lor reală, profundă. Pe atunci se deplîngea tocmai decesul acelei libertăți poetice pe care o avea filmul mut, devenit prizonier al sunetului, mai precis al dialogului (vezi teoriile despre „teatrul în conserve“ etc., din acea epocă). Întregul cinema-direct contemporan nu este decît confirmarea acestei previziuni și importanța lui este poate mult mai mare în domeniul filmului jucat, decît în acela al documentarului. Cred că cinematograful-direct a adus în istoria filmului o revoluție tot atît de însemnată ca aceea provocată de apariția sonorului. Numai că e un lucru de care nu ne dăm încă bine seama.

★

Richard Leacock a fost colaboratorul lui Flaherty și întreaga lui formație e de operator documentarist.¹ Leacock își construiește o aparatură foarte ușor de mînit, foarte ușor transportabilă. Mobilitatea acestei aparaturi (imagine+sunet) permite: 1. înregistrarea sunetului sincron cu maximă facilitare (cu mai multe microfoane) și eliberarea implicită a imaginii de tirania sunetului; 2. pătrunderea cineastului în locurile cele mai diverse, pînă atunci inaccesibile unei înregistrări cinematografice spontane și directe; 3. prezența discretă a cineastului care, nefiind nevoit să facă mizanscenă și să folosească mastodonți tehnici, poate, în principiu, să treacă neobservat, sau cel puțin să se facă uitat de subiectul pe care-l filmează. Cineastul capătă astfel darul pe care îl au doar unii crai din basme și, în același timp, peste tot unde poate pătrunde e în stare să filmeze realitatea fără artificii. Cinematograful-direct înseamnă eliberarea de artificial.

¹ El a fost operatorul la *Louisiana Story*.

O dată rezolvată problema tehnică, rămîne încă în discuție *gradul* de renunțare la artificial și modul, metoda adoptată în acest scop. Pentru că, în afara filmării propriu-zise, adică a înregistrării pe peliculă, există încă marile întrebări privitoare la selecția materialului filmat, adică problema punctului de vedere adoptat la filmare, la selecția pentru montaj, la modul de alcătuire a montajului, toate acestea trucidînd, în fapt, într-o măsură mai mare sau mai mică, realitatea. De aci se nasc deosebiriile dintre diferiții realizatori de filme directe.

Cum procedează Richard Leacock, care sînt metodele lui de turnare? Confruntate între ele, filmele lui Leacock dovedesc prezența unei teme majore: individul, erou al filmelor sale, se află aproape totdeauna în stare de război cu societatea care îl silește ea însăși la acest război: fie înfruntînd-o (ca în *Happy Mother's Day — Ziua mamei fericite*, unde doamna Fischer, mama celor cinci gemeni, e nevoită să-și apere calmul existenței în fața asaltului și interesului agresiv al unei întregi societăți curioase să pătrundă în intimitatea fericitei mame, sau ca în *The Chair — Scaunul*, în care Leacock urmărește lupta pentru obținerea grațierii, dusă de un condamnat la moarte), fie luptînd pentru cucerirea ei (ca în *Primary*, în care se urmărește campania electorală preliminară pentru președinție a lui J.F. Kennedy, ori în *Eddie Sacks at Indianapolis — Eddie Sacks la Indianapolis*, cunoscut mai degrabă sub titlul *On the Pole*, film despre eforturile unui automobilist de curse)¹.

¹ Din acest punct de vedere, al neconținutei înfruntări, socotesc *Portretul lui Stravinsky* realizat de Leacock un film despre artistul care a biruit în lupta lui pentru a-și cuceri recunoașterea unanimă.

Leacock disprețuiește în asemenea măsură scenariul, deci fabulația preconstruită, încît filmele sale sînt, aproape toate, relatările unor evenimente al căror deznodămint cineaștului nici nu-l poate cunoaște în timpul filmării. Aceasta mi se pare a fi una din caracteristicile esențiale ale filmelor sale și, implicit, ale atitudinii cineaștului față de cinematograful-direct. De unde și o anume fascinație a realizatorului în fața materialului brut, spre deosebire de care filmul montat își pierde candoarea neprevizibilului. Leacock amintește încîntarea asociaților Drew în fața vizionării materialului brut la filmul lor *Petey and Johnny* (înregistrări spontane, improvizate, urmărind dacă se va întîmpla ceva sau nu în cartierul Harlem) și decepția în fața montajului în care materialul își pierdea din prospețime tocmai prin încercarea de a-l structura. Leacock mărturisea și el același sentiment față de filmul său *The Chair*. El susținea — ceea ce Siegfried Krammer a și teoretizat — că cineaștului trebuie să renunțe la controlul asupra subiectului, supunîndu-i-se total, căci în aceasta ar consta trăsătura specifică a cinematografiei față de celelalte arte. Lipsa de fabulație i se pare deci o condiție *sine qua non*; Leacock uită însă că însăși filmarea presupune, vrei nu vrei, elaborarea unei fabulații, fie ea și improvizată. Aceasta apare clar dintr-o simplă confruntare a lui *Happy Mather's Day* cu un alt film, altă versiune despre același eveniment, realizată de un alt cineașt. Colin Young relatează faptul că, după ce Leacock și-a turnat filmul *Happy Mother's Day*, comanditat de „Saturday Evening Post”, comanditarul, nemulțumit de peliculă, a cedat-o firmei „American Broadcasting Company”. A.B.C. a însărcinat însă pe altcineva cu realizarea filmului și a lansat astfel pe piață un alt reportaj

despre același subiect, folosind însă și negativul lui Leacock. Interesant e că astăzi există ambele versiuni: ele se pot confrunta. Rezultatul confruntării e mult mai semnificativ decât s-ar putea crede și semnificația a depășit-o pe aceea pe care i-o atribuie Young. Acesta consideră că deosebirea constă în faptul că Leacock prezintă subiectul atrăgându-l pe spectator în întâmplare, în timp ce versiunea A.B.C. prezintă același subiect, ținându-l însă pe spectator departe de fabulație. Un exemplu descris de Young: „Leacock ne-a prezentat situația, am văzut-o pe doamna Fisher venind acasă, am văzut grămezile de cadouri care au plouat peste membrii familiei și acum îi vedem aparent relaxați. Sînt cu toții într-o mașină veche, în curtea fermei pe care au arendat-o și par gata să plece la o plimbare cu această mașină, deși primiseră un automobil nou de la un binefăcător ocazional. Impresia e clară — familia Fisher, cel puțin pentru moment, se agață de ceva ce le aparține. Dar aparatul de filmat se retrage și vedem astfel că mașina se rotește de fapt în jurul unui copac lîngă care se află un fotograf de la «Saturday Evening Post» care a regizat scena și pentru care pozează familia Fisher. Iluzia s-a destrămat — fuseserăm păcăliți, iar acum sîntem informați.¹ În versiunea A.B.C., filmările sînt în mare măsură aceleași, dar în montaj, prima imagine precizează deslușit locul în care se află fotograful în timp ce comentariul ne spune ce se întîmplă.

¹ În *L'Amérique insolite*, Reichenbach procedează similar: o pereche de tineri sînt eroii unui joc erotic pe o plajă: un bărbat superb, o femeie atractivă și provocatoare se hîrjonesc, se îmbrățișează, se sărută. Apoi toată scena reîncepe de la capăt dîndu-ți un inexplicabil sentiment de „malaise” pentru ca, îndată, să descoperi ca de fapt se fac fotografii publicitare, cei doi tineri fiind manechine.

Ambele versiuni ne dau aceeași informație, dar Leacock ne forțează să o vedem în contextul propriilor noastre valori (pe care nu le exprimă nicăieri explicit), în timp ce filmul A.B.C. stabilește pur și simplu că un eveniment are loc și ne împiedică să observăm ceva în special.“ N-am văzut încă versiunea A.B.C., dar descrierile mi se par suficiente pentru înțelegerea unei deosebiri esențiale. Ca și alți comentatori, Young conchide că Leacock are o anume atitudine morală față de subiectul filmat. Cred însă că e vorba de mult mai mult (și acest mai mult cuprinde desigur și atitudinea morală): Leacock operează în fapt acea selecție despre care vorbeam: selecția subiectului, a ceea ce va filma din subiect, a felului în care va filma, a felului în care va monta (în paranteză: filmul citat este una din operele favorite ale lui Leacock, dacă nu chiar cea mai îndrăgită). Leacock nu renunță deci la fabulație, ci doar o improvizează. Modul de construcție a montajului este cel al relatării unei anecdote. Aici Leacock nu se mărginește să arate, el povestește. Atît filmarea, cît și montajul reprezintă un punct de vedere subiectiv, *id est* viziunea realizatorului; nemijlocit rămîne numai felul în care percepe realitatea Leacock, dar nu și spectatorul, care o vede prin optica și interpretarea cineastului. Afirmția lui Robert Drew, colaboratorul lui Leacock, că personalitatea regizorului nu mai iese niciodată în evidență, ea dizolvîndu-se în actul filmării, de fapt e un simplu deziderat și nicidecum o realitate. Drew afirmă că ei trei, Leacock, Drew și D.A. Pennebaker, lucrează la crearea unei noi publicistici și această afirmație îmi pare mult mai aproape de adevăr.

Leacock spunea o dată într-un interviu că este împotriva controlului regizoral asupra evenimen-

tului filmat: „Mulți regizori își exprimă convingerea că scopul regiei e tocmai deplinul control asupra operei. În condițiile acestea, tot ce se întâmplă e subordonat concepției regizorale. Noi nu dorim o asemenea limitare a realității. Evenimentul nu are limite, și nu le are nici interpretarea lui. Problema regizorului este mai degrabă aceea de a transmite, de a comunica ceea ce s-a întâmplat...” Și mai departe: „... prin faptul că arătăm pur și simplu o realitate, încă nu i-am transpus esența în film. Trebuie s-o arătăm într-un anumit mod... De la Lumière încoace, fiecare regizor s-a frământat să găsească felul în care să transpună această realitate. Căutarea soluției varia de la epocă la epocă...” Sau: „Noi nu filmăm pur și simplu ceea ce se întâmplă. Avem o imagine destul de clară despre ce căutăm... Sîntem totdeauna conștienți că închipuirile noastre prealabile se pot dovedi greșite. Și sîntem totdeauna gata să ne adaptăm unei alte situații, schimbate, fără să ne pară rău că ceea ce ne imaginam inițial nu s-a întâmplat. Pentru că ceea ce într-adevăr se întâmplă este de cele mai multe ori mult mai palpitant...” În sfîrșit: „Nu poate fi prezentat crud ce am filmat. Rostul filmului e să arate sentimentul pe care vrem noi să-l exprimăm cu ajutorul lui. Aceasta depinde mai ales de montaj...” Sînt cuprinse aci, în acest montaj de gînduri, inovațiile, dar și contradicțiile lui Leacock.

Socotindu-l pe Leacock, pentru ușurarea acestui tur de orizont, ca pe un pivot, putem delimita celelalte opere ale cinematografului direct, raportîndu-le la el. La un pol s-ar afla atunci frații Maysles, puriștii cinematografului direct, iar la celălalt l-aș așeza pe Lionel Rogosin, care mi se pare cel mai baroc dintre practicienii metodei.

Cînd spune că „uneori se întîmplă ca semnificația faptului să depășească concepțiile creatorului filmului, deoarece, în ultimă instanță, obiectul observației sale e o necunoscută — realitatea“, Leacock își mărturisește, fără să vrea, limitele propriei libertăți pe care și-a asumat-o. Dar în fața necunoscutei pe care o reprezintă realitatea, Leacock continuă să mizeze pe concepția lui preelaborată. Abandonarea acestui punct de vedere aprioric e tocmai pasul în plus pe care îl fac deliberat frații Maysles. Inițial colaboratori ai lui Leacock, *Albert și Joseph Maysles*¹ au realizat apoi independent filme ca *Showman* (un portret al producătorului Joe Levine), *The Beatles* sau *What's Happening? — Ce se întîmplă?* Ei reneagă în asemenea măsură constrîngerile filmului de ficțiune, încît refuză să folosească mai mult decît o singură cameră: altminteri ar rezulta implicit un montaj, punctul de vedere personal, și deci unic, ar dispărea; în orice caz, afirmă ei, folosirea unui singur aparat e cea mai apropiată formulă pentru a exprima ceea ce înregistrează retina unui singur om, atît datorită unicității punctului de vedere, cît și lipsei tăieturii de montaj, pe care în realitate privirea umană nu o operează niciodată. Ca metodă de filmare, frații Maysles refuză orice intervenție proprie asupra evenimentului filmat și evită orice influență ce ar putea rezulta fie și din simpla lor prezență; într-un cuvînt, ei vor să se supună integral evenimentului. Evident însă că și în acest caz renunțarea totală la controlul asupra faptului filmat devine posibilă — în măsura în care ar fi realmente posibilă — doar pînă la montaj. Pentru a rezolva

¹ Albert Maysles a fost și operator la filmul *Primary* și *Yanki no*, de pildă.

această problemă — a inevitabilului montaj — frații Maysles ajung nu la o formulă care ar revoluționa, să zicem, montajul, așa cum filmarea directă a revoluționat turnarea, ci folosesc în fond aceleași mijloace clasice. Ei montează în funcție de o idee emanată de însuși evenimentul filmat (așadar nu de una apriorică), ceea ce însă nu schimbă aproape nimic, fiindcă pe de o parte ei *aleg* această idee (un alt montor ar alege poate, din același material, alta), iar pe de altă parte, prin însăși această alegere, materialul brut este supus unei selecții și ordonări subiective.

Lionel Rogosin, care a fost de fapt inițiatorul metodei, procedează într-un mod mult mai baroc. Atît în *On the Bowery* (1956), cît și în *Come back, Afrika! — Întoarce-te, Africa!* (1959,) Rogosin folosește metoda, aș numi-o, a dramatizării realității documentare. Tot ce se întîmplă pe ecran este real: interpreții sînt cei care au existat și în viață, faptele lor sînt cele săvîrșite aievea. Dar uneori aceste fapte sînt filmate simultan cu evenimentul, alteori sînt reconstituite, ulterior, dar totdeauna organizate într-o structură dramatică asemănătoare cu cea a filmului de ficțiune. Scenariul lui Rogosin — pentru că aici există un scenariu — e inspirat nemijlocit din realitate, iar interpreții săi sînt cei autentici. Dar Rogosin face un dublu acordaj între viziunea lui și interpretarea ei cinematografică, ca și între realitatea efectivă și viziunea lui proprie asupra ei. Și atunci, mă întreb dacă scena finală a furiei isterice a negrului Zacharias, din *Come back, !Afrika! — Întoarce-te Africa!* e impresionantă fiindcă o știm interpretată de cel ce a trăit-o în realitate, sau fiindcă e foarte bine jucată? Oricum,

e cert că Zacharias interpretează. Se interpretează pe el însuși, dar ceea ce face tot joc rămîne.

La cei doi poli amintiți, camera, aparatul de filmat este într-un caz observator ascuns, nevăzut și spionînd deci realitatea, în celălalt punct de atracție în jurul căruia realitatea se organizează pentru a se lăsa „surprinsă”. În ambele cazuri, există și o problemă morală, fie cea a indiscreției, fie cea a cochetăriei artistice. Și această problemă morală este în realitate mult mai importantă decît ne-ar putea părea dacă ne-am mărgini să urmărim continua ei eludare de către practicienii cinematografului-direct. (Dovadă poate fi și felul în care arată pasul următor: aparatul de filmat a fost folosit și pentru „furtul” unor imagini, fără știrea și spre dezavantajul celor care erau filmați; aci mi se pare că morala este încălcată în asemenea măsură încît filmarea devine un delict — dacă nu juridic, cum ar trebui — oricum uman.¹) Aparatul cinematografului-direct este un fruct oprit pe care omul

¹ Chiar dacă eroii acceptă indiscreția, lucrurile nu se schimbă cu nimic, acesta fiind singurul domeniu în care nu se aplică eterna zicală: nu există întrebări, ci doar răspunsuri indiscrete. Sau poate că se aplică totuși și aici, fiindcă ceea ce *vedem* nu e o întrebare, ci tocmai un răspuns. Și cît de imorală devine filmarea directă chiar și cu asentimentul celui filmat mi-a dovedit-o următorul fapt extra-cinematografic: am citit într-o revistă americană despre noua metodă terapeutică pentru combaterea alcoolismului folosită de un psihiatru; el îl filmează pe pacient — cu asentimentul acestuia — într-un moment de beție. Terapeutica constă în confruntarea pacientului, într-o perioadă deluciditate, cu filmul în care apare beat. Se pare că metoda este foarte efecace, dar vizionarea filmului provoacă asupra bolnavului un asemenea șoc, încît medicul este nevoit să ia multe și complicate măsuri preventive. Cazul mi se pare foarte grăitor pentru problema noastră.

și-l însușește pentru a fi asemenea lui Dumnezeu și pentru a afla binele și răul; așa își va descoperi nuditatea și se va rușina de ea, ascuzându-se atunci când Dumnezeu va străbate grădina, spre a-l căuta. Omului îi e de mult îngăduit să întindă mâna și să culeagă roadele pomului vieții, dar el va blestema poate în veci ziua în care a început să dispară misterul intimității umane. Nu merg niciodată la meciuri de fotbal, dar mi se pare cumplit chiar și gândul că s-ar putea ca într-o zi, stînd liniștit ascuns în acel incognito pe care i-l garantează spectatorului prezența lui anonimă într-o uriașă mulțime masată în tribune, să fiu surprins și consemnat pe peliculă, fără să știu, într-o clipă de lipsă de control — clipă de bucurie sau de furie — și apoi proiectat pe patruzeci de metri păstrați de ecran în fața a cine știe cîți spectatori. De aceea mi se pare că pînă la estetica cinematografului-direct, ar trebui elucidată etica lui.

Dar după această inutilă paranteză — intuită, pentru că asaltul contemporan împotriva intimității noastre este atît de generalizat încît e greu să te mai aperi împotriva lui (o altă obsesie e aparatul de televiziune: ajunge să apeși pe un buton — și diavolul curiozității nu-ți dă pace pînă nu apeși — pentru ca locuința ta să-i fie deschisă absolut oricui și toți acești străini să-ți invadeze intimitatea, care poate fi acum violată de oricine, de la Aznavour la Beligan, de la Pelle pînă la regina Marii Britanii) — după această paranteză deci, întorși la cinematograful-direct, putem constata prezența mai multor trepte intermediare între polii reprezentăți de Maysles și Rogosin.

Cînd am văzut *Sunday — Duminică* al lui *Dan Drasins* (1961), am avut revelația unei filmări

directe a evenimentului autentic, datorită totalei absențe a oricărei preocupări pentru respectarea canoanelor cinematografice (vechi sau noi) de către realizator, datorită lipsei evidente a oricărei preexistente, și deci părăsitoare, închipuiri a regizorului despre subiectul său. Drasins filmase o ciocnire între un grup de tineri pașnici care, într-o duminică, cîntau într-un scuar cîntece populare, și poliția newyorkeză care îi împrăștia. Asta era tot. Mai tîrziu, cînd am citit o declarație a lui Drasins, m-a surprins faptul că realizatorul însuși nu era conștient de valoarea *metodei* sale (în primul rînd a metodei, abia apoi a filmului!). El scria: „Acum, cînd întîmplările aparțin tot mai mult trecutului, mă frămîntă mereu mai des gîndul, ce fel de film ar fi devenit *Sunday* dacă nu m-aș fi lăsat copleșit de adevărul evenimentului și m-aș fi preocupat mai mult de idee și de adevărul filmic. Probabil că nu voi mai face niciodată un film ca *Sunday*.” E surprinzător cum de nu a realizat Drasins ceea ce Jonas Mekas a înțeles atît de exact, și anume că prin acea „idee și adevăr filmic”, „filmul ar fi căzut în literaturizare. Adevărata realitate și idee filmică erau cuprinse în *Sunday* tocmai pentru că Drasins a fost copleșit de adevărul evenimentului.” Și dacă lucrurile stau astfel, atunci cinematograful direct nu devine un cinematograf mediat, în care mediatorul, filtrul realității nemijlocit cercetate, este un realizator, propria lui personalitate artistică? Mă tem că da, și în acest caz ne întoarcem la aceeași idee a cinematografului poetic care se continuă acum, dar cu alte mijloace, căci tocmai mediația aceasta înseamnă poezie, sau, dacă vreți, cum spunea Jean Genêt, „poezia este ruptura (sau mai degrabă întîlnirea în punctul de ruptură) dintre vizibil și invizibil”.

Stanley Brakhage merge, pe deplin conștient, mult mai departe pe acest drum. În *Desist-film* el filmează, fără scenariu, o „party“, o petrecere, improvizînd, reușind să redea atmosfera, ritmul seratei, detaliile ei. El nu comunică însă o informație, ci transmite un sentiment. Brakhage face apoi, în *Prélude* (1961), un eseu cinematografic (gen atît de rar pe care numai un Chris Marker îl practică în Europa) în care filmarea documentară, filmul abstract, construcția de montaj, toate mijloacele cinematografului sînt puse în lucrare pentru înregistrarea filmică a unei meditații pe care aș numi-o auto-cinematograf-direct. Pentru că Brakhage folosește aici, de fapt, asupra lui însuși metoda pe care altminteri ar aplica-o unui subiect exterior.

În același timp, Sidney Meyers, împreună cu Ben Maddow și Joseph Strick, turnează în 1959 *The Savage Eye — Ochiul sălbatic*, folosind în întregime metoda lui Dziga Vertov, a cineochiului, dar căutînd nu elementul tipic, semnificativ, ci, dimpotrivă, pe cel atipic, lipsit de senzațional și creînd astfel o operă cinică, incisivă și de aci profund tragică.

De la „Candid Eye“ (ochiul sincer) canadian, pînă la documentarul fraților Michael și Philip Burton, *Wasn't That a Time — Nu era asta o vreme* (1961), de la reportajul direct al lui John Korty, *Language of Faces — Limbaj al fețelor* (1961), pînă la ironicele scurt-metraje ale lui Stanley Vanderbeek și Richard Preston (pe care Mekas îi numește clovni moderni pentru că își aruncă protestul și satira în ochii publicului¹), cinematografia ameri-

¹ Sens în care și Robert Nelson poate fi privit la fel: atît atunci cînd filmează o întreagă umanitate parcă, gravitînd obsesiv în jurul pepenilor verzi (*Oh, the Watterme-*

cană explorează toate posibilitățile filmului direct, experimentează, caută Soluția, cu convingerea că Soluția există. De aci o neobișnuită efervescentă ale cărei repercusiuni asupra filmului de ficțiune sînt evidente: metoda documentară aplicată filmului jucat dă naștere celui *Pull my Daisy* (1959) de Robert Frank și Alfred Leslie, apar filme ca *Shadows — Umbre* (1958) al lui John Cassavetes, în care improvizația e folosită într-un film jucat, sau *The Connection — Legătura* (1961) realizat de Shirley Clarke, ori *Guns of the Trees — Puștile copacilor* (1961) al lui Jonas Mekas. Întreaga orientare reprezintă revolta împotriva canoanelor pe care și le-a creat filmul jucat hollywoodian, o revoltă împotriva fabulației clasice, inventate. Fraza lui Ron Rice — un alt realizator aparținînd curentului — sună ca o profesiune de credință: „Este preferabil să filmezi ceva viu și adevărat decît închipuiri despre ceea ce ar putea sau ar trebui să fie adevărat“. E o întreagă mișcare — ea are și o denumire: „New American Cinema Group“ — care experimentează continuu și care, în manifestul ei publicat în 1960, afirma clar: „Ca și în alte arte, în America de astăzi... rebeliunea noastră e îndreptată împotriva vechiului, a oficialului, a corupției și a aroganței, ea este, deci, înainte de toate, etică. Noi ne ocupăm de oameni! Noi ne ocupăm de ceea ce se întîmplă cu oamenii. Noi nu sîntem o școală estetică... Noi știm că nu putem avea încredere în nici un fel de principii clasice, nici în artă și nici în viață. Credem că filmul este în întregime o expresie personală...“ Manifestul aparținea unui grup de douăzeci și trei de re-

lons!), cît și pentru eternul simbol falic în care se transformă, în filmele sale, rachetele atomice.

gizori independenți, printre care: Lionel Rogosin, Robert Frank, Alfred Leslie, Jonas Mekas, Adolfo Mekas, Shirley Clarke, Daniel Talbot, frații Sanders, Bert Stern¹... Cu puține excepții, ei nu sînt intelectuali (acel „noi nu sîntem o școală estetică“ are poate deliberat și acest sens), nu fac filme de idee, ci filme, să le zicem, senzoriale. Ei nu explică lumea, nu o fac înțeleasă, ci te fac să o simți. În filmul direct, intelectualismul va exista în primul rînd în Franța.

Jean Rouch fusese inițial etnolog, întîlnirea sa cu cinematografia s-a produs cu totul întîmplător și a devenit revelatoare pentru el doar din clipa în care cineastul a crezut că descoperă esențele cinematografiei și marea ei asemănare cu etnografia. Pe Rouch îl irita alterarea realității practicate de filmul curent, tehnica și numeroasele canoane care introduceau minciuna pe ecran, lipsa contactului real, a contactului nemijlocit cu realitatea, care apare, de aceea, întotdeauna confecționată. Desigur că formația sa de etnolog îl face să plîngă după vremurile bune cînd „Flaherty stătea un an în Samoa înainte de a turna prima imagine din *Moana*: astăzi, cineasții nu au vreme și preferă să nu știe nimic, pentru ca nimic să nu riște să le tulbure sacrosanctele planuri de muncă“. Rouch descoperă dezastrul cinematografiei în faptul că oamenii au încetat să fie stăpînii mașinăriei pe care au creat-o și nu-i mai pot satisface exigențele. „Pentru că cinematografia de astăzi nu e bolnavă de paupertate sau de mecanică, ea suferă de opulență și de tehnică.“ Citînd acestea, te-ai aștepta

¹ Autorul cunoscutului *Jazz on a Summers's Day* — *Jazz într-o zi de vară*.

să vezi cariera lui Rouch desfășurându-se într-o anume direcție și rămîi surprins constatînd că, fără a o mărturisi, realizatorul se dezice de fapt de propriile sale idei, față de care se va dovedi inconsecvent.

Spre deosebire de americani, Rouch nu vrea să renunțe la controlul asupra materialului filmat. Controlului clasic care stă la îndemîna realizatorului, el îi opune un altul. Rouch nu anatemizează nici măcar scenariul, ci pur și simplu îl creează prin improvizație: „idealul ar fi să faci un cinematograf de ficțiune improvizat. Un cinematograf adică în care, după părerea mea, se culeg elemente ale realului, iar intriga se însăilează în cursul turnării.” Controlul asupra materialului continuă și în timpul turnării, și Rouch declară chiar *cum*: „constatînd că ceea ce spun oamenii nu prezintă interes, te poți opri la un moment dat din filmat; îți poți alege singur ceea ce-ți trebuie”. De aci pînă la folosirea ficțiunii nu mai e decît un pas, pe care Rouch îl și face: *La pyramide humaine* — *Piramida umană* (1961) introduce ficțiunea, iar *La Punition* — *Pe-deapsa* (1963) devine pur și simplu mizanscenă...

Deosebirea față de americani constă și în rolul pe care Rouch îl acordă camerei: el nu o ascunde, nu o folosește fără știrea celor filmați și deci, într-un fel, împotriva lor, ci o transformă într-un factor dramatic și camera devine complice a eroilor care știu că ea există acolo pentru a-i filma și de aceea ei acționează pentru ea. *Chronique d'un été* (1961) este o anchetă în care realizatorii adresează unor trecători din Parisul verii lui 1960, întrebarea: „Sînteți fericiți?” După *Jaguar*, Rouch introduce în *Moi, un noir* (1959) „ciné-vérité”-ul cu mijloace asemănătoare etnografiei, dar depășind limita unei simple constatări, în favoarea criticii sociale; eroii

lui Rouch participă activ la filmare, jucînd jocul sugerat de realizator (aici găsim puncte de contact cu *Shadows* și *The Connection*), trăindu-l cu autenticitate. Cîteva întîmplări de la filmare ne dezvăluie limpede metoda lui Rouch: În *La pyramide humaine* realizatorul își propusese, împreună cu un grup de tineri interpreți, „un joc conștient”: cîțiva tineri, băieți și fete, albi și negri din Abidjan, s-au hotărît, la sugestia realizatorului, să treacă peste prejudecățile rasiale și să-și petreacă laolaltă timpul liber. Tinerii nu-și jucau așadar propriul rol, ci interpretau personaje diferite de ei înșiși. „Le-am propus tinerilor o temă, declara Rouch, și aparatul filma fără oprire pînă se epuiza pelicula din casetă, adică zece minute. Tinerii improvizau dialogul, spontaneitatea era desăvîrșită.”

Situația inițială fictivă a generat apoi situații reale, noi relații autentice între interpreți. În film — ca și în realitate — doi dintre băieți Alain și Jean-Claude, se îndrăgosteau de Nadine. Alain, într-o izbucnire de gelozie, socotindu-se trădat de prietena sa, înoată într-o zi în oceanul agitat, înoată pînă departe de țărm și se îneacă. Spectatorul este determinat firește să creadă în realitatea sinuciderii, deși „jocul conștient” era premisa acceptată ca o convenție. Interpreții intraseră în asemenea măsură în jocul propus și acceptat, încît sinuciderea devenise verosimilă. Jocul se anula pe sine însuși. Rouch își dă seama de aceasta și introduce, în montaj, un cadru în care Alain privește, împreună cu camarazii săi, filmul despre propria sinucidere. Dar jocul tot se trădează și atunci Rouch ajunge la soluția unei inversări în montaj: Alain își privește întîi sinuciderea proiectată în imagine și abia pe urmă asistăm la actul în sine, a cărui ficțiune devine astfel evidentă. Rouch este

un continuu experimentator, dar ceea ce cred că îi lipsește este consecvența. (Iar inconsecvența nu este totuna cu varietatea; ea dovedește doar lipsa unei concepții proprii, clare). Ideea sa despre eroii acestor filme, „ciné-vérité“ care participă și senzorial — deci autentic — la întâmplarea improvizată, îl duce pînă la afirmarea și justificarea unor influențe pe care jocul îl exercită asupra celor care îl practică. „*Moi, un noir* mi-a dezvăluit ceva: anume că aparatul de filmat îi poate fi tot atît de util spectatorului ca și celor care, în timpul filmării, au stat în fața lui. Cu alte cuvinte: realizarea filmului a transformat personajele: oamenii au devenit mai buni sau mai răi, lucru lipsit însă, poate, de importanță, fapt e că au devenit *alții* decît au fost.“ Metoda își are însă, tocmai de aceea, neajunsurile ei grave. Realizatorul se vede adesea nevoit să intervină asupra desfășurării acțiunii, alterînd deci realitatea căreia dorește să-i rămînă perfect fidel. Rouch povestește că, în cursul filmării, s-au petrecut asemenea schimbări de sentimente, au intervenit pe neașteptate asemenea pasiuni, încît interpreții din *La pyramide humaine* au acceptat inițial să interpreteze personaje care nu erau pe de-a-ntregul ei înșiși, dar au intrat pînă la urmă sincer în joc în asemenea măsură încît Rouch era nevoit să îndepărteze mereu din cadru pe cîte unul din cei doi băieți, îndrăgostiți între timp realmente de Nadine, și să-l țină deoparte de cîte ori îl filma pe celălalt, pentru a împiedica astfel neconținutele încăierări între dînșii.

Și atunci nu ne mai putem mira că Rouch se îndreaptă tot mai mult spre acceptarea abulației și declară despre filmul său *La Punition* că ar fi „nu un film, ci o încercare de a crea ficțiune în afara realității, de a face din banal ceva minunat“. Rouch

se apropie pas cu pas de filmul de ficțiune și dacă va urma mai departe acest drum, el va pătrunde, pe ușa de serviciu, pe teritoriul lui Godard. Și atunci Rouch, ca și eroul său Alain, va asista la proiecția propriei sale sinucideri artistice.

În schimb, Pierre Perrault și Michel Brault, cînd realizau în Canada *Pour la suite du monde*, rămîneau consecvenți metodei rouchiene, practicînd ceea ce numesc ei „un cinéma vécu“, un cinema trăit, în care personajele își retrăiesc viața în fața aparatului, fără ca realizatorul să o compună sau să o modifice după propria sa imaginație, alterînd-o. Se naște astfel punctul de contact, dar la un nivel superior al autenticității, cu *Farrebique* al lui Georges Rouquier.

Chris Marker este fără îndoială personalitatea cea mai interesantă în acest domeniu, atît prin originalitatea sa, cît și prin inteligența sa artistică. Chris Marker este un eseist. Pornind de la primatul cuvîntului, acest literat creează un gen în care este deocamdată unic, și anume eseul cinematografic. În *Dimanche à Pekin — Duminică la Pekin* (1955), Marker începe să folosească o mare varietate de mijloace de expunere, cu o libertate pe care i-o permite poate tocmai totala sa lipsă inițială de cunoștințe profesionale despre cinematografie. Comentariul primează aci și materialul plastic se grupează în jurul lui. *Lettre de Sibérie — Scrisoare din Siberia* (1957) este o și mai liberă folosire a materialului cinematografic: întîlnești aici fragmente din jurnale de actualități, desene animate, filme publicitare, fotografii, filmări în culori dar și în alb-negru sau în sepia. Libertatea este totală și în privința modului de narație cinematografic: contrapunerea imaginii cu sunetul, re-

petarea unei imagini de trei ori cu trei comentarii diferite, secvențe gen western, comentarii pline de vervă etc. Această discuție liberă, în care Marker privește realitatea cinstit, neviolentînd-o, dar interpretînd-o și mai ales comentînd-o pentru a-și exprima propriul său punct de vedere, o reîntîlnești și în *Description d'un combat — Descrierea unei lupte* (1960), un film despre statul Israel, în *Cuba si!* (1961) sau în *Joli Mai — Frumoasa lună mai* (1963). Aceasta din urmă este într-un fel o replică la *Chronique d'un été*, dar cîtă deosebire; Marker face și el o anchetă, însă își plasează personajele în contextul lor social. Marker discută nu numai despre un om sau altul, ci despre Paris, despre Franța, despre probleme sociale și politice. El își expune meditațiile, face adică un eseu cinematografic. „Ciné-vérité“ rămîne o simplă tehnică pe care Marker o folosește în scopurile sale fără a-i fi vreodată sclav. Marker dovedește în felul său că cinematograful poate deveni expresia unei personalități, că poate transpune nu numai o lume de sentimente, ci și una de idee, că omul poate gîndi și-și poate exprima gîndirea în limbajul cinematografului.

Alte încercări sînt cele ale lui Bertrand Blier care își compune un film întreg, *Hitler, connais pas! — Nu am auzit de Hitler!*, din alăturarea unor întrebări de anchetă, a unor confesiuni solicitate cîtorva tineri, însă nu pe stradă, ci în ambianța neutră a unui studio. Este o anchetă—„ciné-vérité“ pasteurizată.

Mario Ruspoli, în *Les inconnus de la terre — Necunoscuții pămîntului*, studiază viața unor țărani din Lozère cu ajutorul acelorași discuții provocate, repetîndu-și apoi experiența în *La petite ville — Orașelul. Regards sur la folie — Priviri asupra nebuniei* (1961) a fost turnat în sanatoriul Saint-Alban și

este, cred, singurul film în care, stilizînd excesiv povestirea, Ruspoli abandonează prețioasa lui idee inițială despre montaj: „în montaj principiul nostru este cronologia lucrurilor“.

Toate acestea sînt experiențe — în afara celei a lui Chris Marker — care încearcă să acrediteze atît idea „ciné-vérité“-ului, cît și soluția lui artistică proprie. Eșecurile, cînd apar, rezultă din inconsistența operei sau din caracterul ei baroc. De aceea își putea permite Vittorio de Seta, autorul acelui film aparent atît de apropiat „ciné-vérité“-ului cum este *Banditi a Orgosolo* — *Bandiții din Orgosolo*, să spună: „Cinéma-vérité mi se pare a fi mai curînd rezultatul unei adevărate încurcături în fața vieții actuale. Nu știi cum să o interpretezi și atunci o fotografiezi.“

Fenomenul contemporan al filmului documentar apare în mai toate producțiile naționale importante. Nu are rost stabilirea unui inventar precis, cu atît mai mult cu cît ceea ce ne interesează aci este doar surprinderea unor factori care au importanță pentru evoluția istoriei cinematografiei. Or, în afara unor imitatori sau a unor filme de oarecare valoare dar care nu aduc nimic nou pe planul dezvoltării istoriei artei filmului, nu întîlnim nici personalități, nici opere dispartate care și-ar găsi locul alt-undeva decît într-un istoric detaliat al filmului documentar. Poate singurul fapt care ar trebui consemnat e prezența unor realizări italiene ca filmul-anchetă *Amore in citta* — *Dragoste în oraș* (1953), compus din șase episoade dintre care unele (ca cel al lui Antonioni sau cel al lui Francesco Maselli) sînt reconstituiri ale unor drame reale înscenate cu eroii reali ai întîmplării. Dar inițiativa, care îi aparține lui Cesare Zavattini, nu va avea urmare

(alte producții ca *Le Italiane e l'amore, I fuorilegge del matrimonio* — *Proscrișii căsniciei*, de frații Paolo și Vittorio Taviani și Valentino Orsini, *I nuovi angeli* — *Noii îngeri*, de Ugo Gregoretti sau *Comizi d'amore* — *Adunare de dragoste*, de Pier Paolo Pasolini, sînt mult prea heteroclite pentru a fi supuse, aci, unei analize). Iar genul documentarului-secret, inițiat tot de Zavattini cu *Misterele Romei* (1963) și *Misterele Italiei* (1965) și continuat de G. Jacopetti în *Mondo Cane*, iar apoi de Alessandro Blasetti în *Europa di Notte* și *Mondo di Notte*, ajungela nivelul unui subproduct documentar în care se exploatează atracția comercială pe care o exercită insolitul, dar mai cu seamă sexualitatea etalată pe ecran.

Filmul documentar este prolific, dar inovările lipsesc în ultima vreme și filmele văzute cu regularitate în cadrul festivalurilor de specialitate se înscriu, toate, în limitele determinate de realizatorii pe care i-am amintit. Variațiuni ale metodei sau ale temelor cunoscute, ele reprezintă — în afara momentelor cheie amintite — o producție importantă atît pentru cantitatea ei, cît și pentru influența pe care o au. Dar adevăratul domeniu al documentarului începe să fie din ce în ce mai mult televiziunea.

IV. FILMUL DE ARTĂ

Inițial, filmul de artă — filmul despre operele de artă plastică — nu era nimic mai mult decât ceea ce s-a numit „film de cultură“, adică avînd scopuri exclusiv informative. Dacă s-a fi menținut la acest stadiu, filmul de artă ar fi rămas un capitolaș al filmului documentar, mai precis al celui educativ. Frecvența rară de la începuturi se modifică din clipa în care filmul de artă își găsește drumul propriu, și anume după 1940. Urmarea: o producție mereu mai sporită a acestui gen de filme. O statistică întocmită la numai un deceniu după aceea de UNESCO și cuprinzînd date pînă în decembrie 1952, consemnează existența a 710 filme de artă produse în 30 de țări (aceste cifre cuprind și filmele produse înainte de 1940). De atunci au trecut 18 ani și producția acestui gen de pelicule a luat o și mai mare extindere.¹

Într-o primă perioadă, filmul era folosit doar ca un mijloc de popularizare, de simplă prezentare a

¹ Există și o Federație Internațională a Filmului de Artă (FIFA) și numai catalogul — din 1952 pînă în 1962, referitor *doar* la pictură și sculptură — cuprinde 407 pagini!

operelor de artă (mai ales a sculpturii și a arhitecturii). Erau filme cu scopuri vădit pedagogice, filme descriptive care se mulțumesc să facă cunoscută publicului cinematografelor existența unor opere de artă. Filmele realizate în acest scop rămăneau la nivelul unui material demonstrativ, în cadrul unor destul de superficiale conferințe educative. Chiar și încercările de evadare din acest primitivism, de depășire a lui, nu reușesc inițial să modifice cu nimic esențial caracteristica genului (Gaston Schoukens în *Nos peintres — Pictorii noștri* (1926), și puțin mai târziu Henri Menbré în *Antiquités égyptiennes du Louvre — Antichități egiptene de la Luvru*), nu aduc, în ciuda bunelor lor intenții, nimic realmente nou. Peste un deceniu abia, belgianul Henri Storck¹ (în *Regards sur la Belgique — Priviri asupra Belgiei*, 1936) și francezul Maurice Cloche (în *Mont Saint-Michel*) modifică întrucîtva coordonatele acestui gen de film. *Mont Saint-Michel*, de exemplu nu mai este o simplă descriere echivalentă cu cea a unui ghid de voiaj; filmul înfățișează și istoricul monumentului arhitectonic, evoluția arhitecturii, încercînd astfel o timidă incursiune într-o zonă aflată dincolo de purul descriptiv.

Spicuirile dintr-o filmografie demonstrează diversitatea subiectelor, chiar dacă modul de realizare rămîne, în general, același:

Filme despre pictură: *Thèmes d'inspiration — Teme de inspirație* (Ch. Debeukelaire — 1938), *Memling* (A. Cauvin — 1939) — Belgia; *Rubens et son temps — Rubens și epoca sa* (René Huyghe — 1938) — Franța; *Fernard Léger in America* (Thomas Bouchard — 1942) — S. U. A. Filme despre desene sau gravuri: *L'idée—Ideea* (B. Bartosch —

¹ Același Storck care, împreună cu Paul Haesaerts va realiza mai târziu un foarte interesant film despre Rubens.

1934) — Franța; *Etcher's Art — Arta lui Etcher* (1929) — S.U.A.

Filme despre sculptură: *Michelangelo* (Curt Oetl) — 1940) — Elveția; *Rodin* (R. Lucot — 1942), *Maillol* (J. Lods — 1943) — Franța; *Steinerne Wunder von Nürnberg — Minuni de piatră la Nürnberg* (R. Bamberger și Curt Oetl — 1935) — Germania; *Calder* (Irving Hartley — 1943) — S.U.A.

Filme despre arhitectură: *Architects of England — Arhitecți ai Angliei* (J. Elridge — 1942) — Anglia; *Grande-Place de Bruxelles* (G. Schoukens — 1943) — Belgia; *Architectura daneză în timpul lui Christian IV* (B. Henning-Jansen — 1941) — Danemarca; *Licht — Lumină* (Carl Lamb — 1936) — Germania; *Evolution of the Skyscraper — Evoluția zgiriei norului* (F. Thompson — 1930), *Monuments of Ancient Mexico — Monumente din Mexicul antic* (K. MacGowan — 1943) — S.U.A.

Totuși, chiar și pînă în 1940 — cînd filmul de artă își găsește adevăratul drum — producțiile de acest fel sînt destul de numeroase în toată lumea.

Momentul cheie al istoriei genului este legat de creația lui *Luciano Emmer* în colaborare cu *Enrico Gras*. Făcînd filme după frescele lui Giotto, după operele lui Carpaccio, Paolo Uccello, Simone Martini sau Piero della Francesca pentru a reconstitui prin intermediul acestora istoria lui Christos sau pe cea a Sfintei Ursula, sau turnînd filme după „Paradisul terestru” de Hieronymus Bosch, cei doi cineaști realizează o viziune cinematografică a operei de artă. Apare un dublu aspect al acestor filme: pe de o parte analiza operei de artă, pe de alta repovestirea, cu mijloace cinematografice, a anecdoticii tabloului sau frescei, realizatorii dorind în fond să relateze o povestire ale cărei personaje și decoruri aparțin pictorului. Este

în fond o ecranizare, în aceeași măsură ca și adaptarea cinematografică a unui roman. După ecranizarea operelor literare, apoi a celor muzicale, asistăm așadar la începuturile ecranizării operei plastice.

Principiul prim decurge din caracteristicile aparatului de filmat: mobilitatea lui și capacitatea modificării succesive a încadraturii. Dar aceasta nu e încă totul. Importantă este aici intenția cu care se exploatează posibilitățile cinematografiei: asistăm în fapt la o dramatizare a picturii. Autorii înșiși declarau clar: „Nu avem ambiția de a face documente culturale sau de a desfășura o propagandă pentru artă. Sintem numai interesați de posibilitățile camerei cinematografice și am căutat ca, prin mijlocirea ei, să transpunem, în limbajul filmului, elementele dramatice al unei picturi frumoase și vechi.” Opoziția față de modalitatea practică pînă atunci este totală: „nu mai e vorba de a turna un scurt metraj cu o serie de fotografii ale unei picturi... Există aici un conținut uman, o dramă lineară care ar fi putut renaște în film.” Deci în aceste filme nu se mai urmărește simpla descriere a picturii, ci, prin pătrunderea analitică în pictură, o relevare a sensurilor ei dramatice, fără a face însă apel la nici un alt element dramatic exterior picturii. Aceste filme prezintă așadar un interes dublu: cel pictural și cel cinematografic. Realizatorii analizează pictura, dar creează totodată, pe baza ei, un film în sensul autentic al cuvîntului. Pictura devine concomitent obiect de filmat și subiect al unui film. Ea este privită în întregime ei, ca atare, dar totodată și descompusă în elementele ei, care devin, în creația cinematografică, materia din care se alcătuiește filmul. Această dublă existență a picturii filmate — existența globală, furnizoare a subiectului, și cea fragmentată, com-

ponentele ei devenind componente ale unei alte opere, altfel compuse decât pictura — reprezintă noutatea filmelor lui Emmer și Gras. Principiul care se naște de aci a fost formulat și de André Bazin: „...revoluția filmului de artă... deschisă de Emmer și Gras... constă în abolirea cadrului, a cărui dispariție identifică universul pictural cu universul pur și simplu. O dată pătrunsă «înăuntrul» tablourilor, camera ne putea firește plimba după o anume durată descriptivă sau dramatică; totuși, adevărata noutate nu era de ordin temporal, ci exclusiv spațial. Și ochiul analizează și zăbovește în timp, dar dimensiunile tabloului și granițele sale îi reamintesc autonomia microcosmosului pictural cristalizat pentru totdeauna în afara timpului.” Cu alte cuvinte, după același Bazin, cadrul picturii „polarizează spațiul spre interior, iar tot ceea ce ne arată ecranul este, dimpotrivă, presupus a se prelungi indefinit în univers. Cadrul este centripet, ecranul centrifug.¹ Decurge de aci că, dacă răsturnând procesul pictural, se inserează ecranul în cadru, spațiul tabloului își pierde orientarea și limitele, pentru a se impune ca indefinit imaginației noastre. Fără a-și pierde caracterele plastice specifice artei, tabloului i se transferă proprietățile spațiale ale cinematografului, el are caracterul unui univers pictural virtual care-l depășește de jur împrejur. Pe această iluzie mentală s-a bizuit Luciano Emmer în fantasticele reconstituiri estetice care stau în mare parte la originea filmului de artă contemporan...”.

În filmele lui Emmer și Gras, istoria lui Isus se animă ca într-un documentar (sau ca într-un

¹ Vezi în legătură cu aceasta și Capitolul „Imaginea” (Compoziția cadrului) la secțiunea „Arta cinematografică”.

jurnal de actualități, spunea Maurice Bessy). Mijloacele sînt analitice și analiza se face cu ajutorul mișcării aparatului (travelling și panoramice) sau a încadraturilor: în *Masacrul inocenților* ni se arată „pe rînd, obrazul instigatorului, mîna sa dînd semnalul masacrului, opoziția în planuri succesive a fețelor soldaților și a femeilor care plîng, mîinile care se crispează pe micile trupuri goale, mîinile care lovesc, privirile îndurerate ale martorilor neputincioși și grămada de corpuri străpunse de lovituri“. Într-un film de mai tîrziu despre gravurile lui Goya, Emmer reface iluzia mișcării scrin-ciobului prin pendularea camerei. Cum remarca Luigi Chiarini, *Raconta di un affresco* (primul film al lui Emmer despre frescele lui Giotto de la Capella degli Scrovegni din Padova), „nu are un caracter critic, ci exprimă emoția regizorului în contemplarea acelor povestiri admirabil pictate“.

După revoluționarea filmului de artă de către Emmer și Gras — cum califică Bazin fenomenul, pe care l-aș numi însă mai degrabă pur și simplu crearea filmului de artă — acest gen cinematografic cunoaște o mare varietate. François Campaux în *Matisse* filmează degetele pictorului care așterne culoarea pe pînză, Henri Storck și Paul Haesaerts în *Rubens* întreprind o analiză detaliată și savantă a compozițiilor pictorului, sau, în *Le Monde de Paul Delvaux*, „prin mișcări îndemînatice ale camerei, Henri Storck ne dă impresia că pătrunde chiar în interiorul lumii lui Paul Delvaux“ (Jean Mitry).

Apare o diversitate de teme: alături de filmele, să le numim monografice, se creează altele, ca de pildă acel *De Renoir à Picasso*, în care Paul Haesaerts confruntă figurile feminine ale lui Auguste Renoir, Seurat sau Picasso, sau *Les charmes de*

l'existence — *Farmecele existenței*, satira lui Grémillon și Pierre Kast, care ironizează academismul de la începutul acestui secol. Sculptura, arhitectura, chiar tapiseriile devin subiectul (și obiectul) multor filme de artă. Litografiile, gravurile, desenele devin material fie pentru filme despre ele înseși (*Guerre en dentelles* — *Război în dantele* — Pierre Kast, *The Drawings of Leonardo* — *Desenele lui Leonardo* — Adrian de Pottier, *Dürer* — A. Stummer), fie pentru filme biografice (*Balzac* și *Zola* — Jean Vidal, *Victor Hugo* — Roger Leenhardt) sau pentru altele, ca acel *Aventures extraordinaires* în care Jean Aurel folosește pentru evocarea lumii lui Jules Verne ilustrațiile colecției Hetzel. Alteori apar variații pe marginea unor opere plastice: astfel McLaren animă, cu o tehnică foarte interesantă, *Insula morților* a lui Arnold Boecklin în *Little phantasy* — *Mică fantezie*. Uneori arta plastică devine pretext pentru un film: *Hôtel des Invalides* al lui Georges Franju era un manifest antirăzboinic (filmul începe cu imagini ale arhitecturii vestitei clădiri, comentate ca atare, dar continuă îndată cu un travelling care pornește de la statuia lui Napoleon — „Legenda își are eroii săi” — pentru a ajunge la un veteran invalid — „Războiul își are victimele sale”); *Ô Saisons, ô châteaux* al Agnèsei Varda nu mai este o simplă prezentare a castelelor de pe Loire, ci și un comentariu liric și, în intenție, spiritual (modele îmbrăcate în rochii de Jacques Heim ornamentează castelul în care are loc și un balet al gardienilor); sau acel insolit *Les statues meurent aussi* — *Și statuile mor* (Resnais și Chris Marker)...

În tot acest istoric există, după perioada [Emmer și Gras, cel puțin două momente cheie. Unul ar fi *Van Gogh* al lui *Alain Resnais* (1948). Într-un fel,

Resnais continuă drumul deschis de filmele lui Emmer și Gras. „Era vorba, de fapt — scrie Resnais — de a afla dacă arbori pictați, personaje pictate, case pictate, pot, datorită montajului, să joace în cadrul unei povestiri rolul unor obiecte reale, și dacă, în acest caz, e posibil — pentru spectator și aproape fără ca el să o știe — să substituie lumii, așa cum o relevă fotografia, viața interioară a unui artist. Această experiență de ordin dramatic și cinematografic nu are deci nimic comun cu critica de artă, și încă mai puțin cu biografia științifică. Am sacrificat voit exactitatea istorică în favoarea mitului lui Van Gogh. Am substituit adeseori evoluției vieții sale, evoluția operei.“ Resnais urmărește căutările pictorului din Olanda până la Paris și apoi în Sud prin succesiunea cronologică a picturilor. Căutările continue ale pictorului sînt exprimate prin revenirea neîncetată a detaliului ghetelor sale, din diferitele picturi. Chiar nebunia artistului este exprimată cu ajutorul operei sale. Resnais își conduce spectatorii în universul pictorului (surprins în diferitele sale tablouri) așa cum ar face-o într-o lume reală: casa din Arles este prezentată printr-un travelling de apropiere în continuarea căruia pătrundem în odaia pictorului, unde ne apropiem apoi de obiectele familiare. Într-o altă secvență vedem o femeie — din spate — intrînd în casa ei, iar cadrul următor este un „contracîmp“ al aceleiași femei (filmă de pe o altă pînză). Altă dată vedem fațada cafenelei din Anvers-sur-Oise, și, prin ușa deschisă, pătrundem în sală, ne apropiem de masa pe care vedem apoi, în prim-plan, un buchet de flori. Sîntem așadar departe de caracterul didactic al unui film de prezentare. Aici opera cinematografică, deși folosind materialul picturii, are o valoare estetică indepen-

dentă. Subiectul filmului nu mai este — ca în altele similare și precedente — anecdotică, fabulația operei pictorului: dramatică este aici reprezentarea modului de a vedea și a picta al artistului. Nu narația — desfășurarea în timp — este aici scopul, ci înfățișarea viziunii artistului. Tabloul nu este privit de aceea ca operă de artă ce se cere analizată („această experiență... nu are nimic comun cu critica de artă...“), nici ca material biografic („...și încă mai puțin cu biografia științifică“), ci ca un material cu o existență obiectivă, de sine stătătoare pentru reconstituirea unei lumi interioare: de pildă secvența care înfățișează drumul (lungi travellinguri) prin azil, ieșirea din azil, trecerea pe sub arcade, pe poartă și apoi deodată șocul migdalilor înfloriți. *Van Gogh* este realizat în alb-negru: „am sperat că astfel va apărea mai bine arhitectura tragică a picturii lui Van Gogh“. Experiența era temerară mai ales în cazul acestui colorist, și reușita ei dovedește cu atît mai mult viabilitatea ideii care îi stă la bază: „am încercat ca aparatul de filmat și pelicula să fie înainte de orice revelatoarele unei emoții picturale“.

Următoarele filme de acest gen ale lui Resnais, mai puțin reușitele *Gauguin* și *Guernica* (1950), acesta din urmă realizat în colaborare cu Robert Hessens, continuă aceste investigații, fiind totodată — și acest fapt este revelatoriu — precursorare evidente ale operei lui de mai târziu.

Un alt moment esențial al istoriei genului — a doua revoluție, cum avea s-o numească Bazin — este filmul lui *Henri-Georges Clouzot*: *Le mystère Picasso* — *Misterul Picasso* (1955).

Surprinderea mecanismului actului de creație, reconstituirea filmică a momentului gestației artistice, nu era o preocupare nouă a filmului de artă.

În *Le cubisme* (1954), Pierre Alibert încercase o asemenea reconstituire prin alăturarea, în succesiunea lor cronologică, a schițelor care au premers creația cîte unei pînze. Cunoscutul *Fumeur* al lui Juan Gris era înfățișat astfel. Cu cîțiva ani înainte chiar, Paul Haesaerts în *Visite à Picasso — Vizită la Picasso* înregistra cu ajutorul camerei așezate în fața unui panou de sticlă desenul pe care pictorul îl făcea pe această suprafață transparentă. Experiența o regăsim și în filmul *Braque* de Frédérique Duran. *Le mystère Picasso* (filmarea „pe viu“ a creației unei opere în atelierul lui Picasso) reface pare-se experiențele precedente, ale căror tehnici le utilizează, contopindu-le. De fapt însă este vorba de altceva. „...Meritul lui Clouzot, scrie Bazin, este de a fi știut să treacă aceste procedee și aceste idei embrionare (și care sînt, cum am arătat, mai multe și mai frecvente decît le aminteste Bazin) de la forma lor experimentală, episodică sau embrionară, la plenitudinea spectacolului...“ Clouzot se oprește exclusiv la momentul creației, eliminînd orice altă preocupare. El nu-l explică pe Picasso — îl arată doar. Spectacolul este acela al actului creației, al nașterii ideii și a imaginii, al surprinzătoarelor modificări, înnoiri în timpul pictării chiar. Nu urmărim variante, ci geneza reală a operei (spun reală pentru că geneza nu este aici reconstituită, refăcută ulterior, ci devine ea însăși obiectul autentic al filmului). Nu e vorba însă de un simplu document brut, deoarece Clouzot intervine, firește, atît printr-o anume selecție, în montaj, a materialului filmat, cît și prin selecția operată în timpul filmării chiar (nu vedem tot timpul numai ecranul transparent pe care pictează Picasso, ci și detalii, obținute fie din variația unghiulației, fie din cea a încadraturii). Bazin

spune atît de frumos: „*Le mystère Picasso* relevă altceva decît ştiam pînă atunci, şi anume că există o durată a creaţiei; el relevă faptul că această durată poate deveni parte integrantă din opera însăşi, poate deveni o dimensiune suplimentară, prosteşte ignorată în stadiul de finit... Ceea ce ne relevă Clouzot... e «pictura», adică acel tablou care există în timp, care îşi are durata lui, viaţa lui, şi cîteodată — ca la sfîrşitul filmului — moartea lui.“ Într-un fel, „misterul“ dezvăluit nu este, cred, numai cel al lui Picasso, ci al înseşi creaţiei artistice. De aceea, în măsura în care *Le mystère Picasso* e un autentic eseu cinematografic, el e înainte de toate operă cinematografică, aşa cum eseuul literar e operă literară în sensul plener al termenului. În felul acesta, *Le mystère Picasso* depăşeşte sfera filmului de artă, ajungînd la cea a filmului pur şi simplu.

•

Apariţia genului — şi apoi dezvoltarea lui — a dus, inevitabil, şi la o vie dispută asupra justificării sale. Filmul de artă serveşte arta sau o trădează? Este întemeiată existenţa lui pe plan artistic sau nu? Am lăsat dinadins la sfîrşit această întrebare, fiindcă chiar foarte scurtul istoric de pînă aici poate dovedi în ce măsură întrebarea însăşi e greşit formulată. Greşeala vine din ignorarea unei distincţii care mi se pare de importanţă capitală: există într-adevăr filme care nu-şi propun să „explice“ opera de artă (v. Resnais, Clouzot), alături de altele al căror scop este acela de a aduce opera mai aproape de înţelegerea spectatorilor. Întrebarea nu se poate referi, evident, decît la această a doua categorie, care cuprinde, deopotrivă, filme analitice şi altele descriptive. Nu putem răspunde la

întrebarea dacă un film de artă servește sau deserveste pictura, atîta vreme cît realizatorul lui nici nu și-a propus să servească pictura despre care a realizat filmul. Întrebarea rămîne însă evident justificată pentru a doua categorie a filmelor de artă.

Să lăsăm deoparte lucrările informativ-didactice de un primitivism (cinematografic) care nu depășește scopurile unui ghid de muzeu, limitîndu-se la o reproducere a unor lucrări de artă prin folosirea, mai mult sau mai puțin inteligentă, a unor posibilități fotografice (mărirea unui detaliu, de exemplu); aceste documentare nu oferă nimic altceva decît poate oferi un album cu reproduceri fotografice. Problema începe o dată cu modalitatea inițiată de Emmer și Gras. E vorba așadar aci de o dramatizare a picturii. Ea se vrea nu exterioară, ci izvorită din dramatismul subiectului pictat, din ritmul tabloului. În loc de a fi privită (sau *după ce* a fost privită) în ansamblul ei, pictura e analizată prin urmărirea acestui dramatism al ei. Se încearcă, spune Mitry, „să se recreeze (sau să se regăsească) un fel de «durată» virtualmente inclusă în instantaneitatea operei. Trebuie în acest scop să se fragmenteze și să se *ordoneze în timp* elementele care, *organizate în spațiu*, constituie omogenitatea tabloului.“ De aci, Mitry trage concluzia că analiza desfășurată în timp distruge unitatea intenționată de pictor, filmul creînd, din elementele brutal separate, o sinteză — și anume alta decît cea a pictorului care și-a dorit opera văzută în ansamblul ei. Iar mai departe, autorul admite dreptul la existență a unei asemenea apropieri față de opera de artă numai dacă cineastul urmărește astfel un alt scop decît opera pictată: crearea unei emoții noi, diferite, prin

abandonarea voită a caracterului estetic al picturii. În afara faptului că argumentația se bazează pe o tautologie (născută din omiterea diferenței dintre noțiunea de „intenție” și cea de „mijloace”), ea pornește, oricum, de la o premisă greșită. Expunerea oricărei analize sincronice devine diacronică prin însăși simpla necesitate a expunerii. Tabloul, creat pentru a fi văzut simultan pe toată întinderea sa, este compus din elemente care pot fi analizate pentru a se descoperi structura dramatică, ritmică, compozițională a tabloului. Analiza elementelor nu se face, prin definiție, simultan, ea fiind o succesiune a *diferitelor* elemente. Cu atât mai puțin poate fi expusă sincronic analiza operată. Ordonarea în timp a elementelor organizate în spațiu apare din clipa în care realizatorul își propune analiza elementelor dispuse în spațiu în corelația lor dramatică. Mina care dă semnalul masacrului nu e analizată aparte (printr-o cadratură care să o separe de ansamblul tabloului) pentru a se urmări prin mărirea calitatea pastei și tehnica suprapunerii de culori (s-au făcut și asemenea filme — dar ele nu aduc nimic nou față de posibilitățile fotografiei pur și simplu), ci pentru a fi pusă în relația dramatică — intenționată de pictor — cu fețele femeilor care plâng, cu mâinile care lovesc, cu trupurile copiilor. Ordonarea în timp nu corespunde decît analizei organizării în spațiu a picturii. O explică pe aceasta din urmă, nu o alterează. Din clipa în care admitem dreptul la existență al analizei cinematografice — și Mitry nu pune la îndoială acest drept — admitem implicit și cele de mai sus. Dar Mitry privește, mai departe, pe autorul unor asemenea filme ca pe o pasăre de pradă care trăiește din asimilarea unor ființe vii, după ce le-a sfîrtecat. Refuzînd, din

capul locului, eventualele argumente de felul celor amintite, aparținând celor pe care Mitry îi bănuiește că îi vor refuza teza, el neagă și posibilitatea unei comparații între pictură și operă literară, ca materiale filmice similare în momentul creării unor transpuneri cinematografice. Compararea cu adaptarea literară nu este mai puțin absurdă, susține autorul. Fără Tolstoi nu ar fi existat un film după *Război și pace*, aceasta e sigur. Dar dacă cineastul ia de la opera originală situații, personaje și o construcție dramatică, el creează cel puțin o mizanscenă proprie... Or, ce ar rămâne dintr-un film „despre” pictură dacă am elimina opera pictorului? Argumentația este illogică: ceea ce dă valoare filmelor de artă — mă refer desigur la cele valoroase — este tocmai mizanscena. Mitry definește mizanscena pe care o face regizorul unei ecranizări literare astfel: „el își îndrumă actorii, își organizează povestirea, o ia în considerație în vederea expresiei filmice, și, oricum, își compune imaginile; nu le găsește gata făcute între paginile romanului”. Da, dar: în primul rând, din cele trei caracteristici definitorii invocate aici, una există și în cazul filmelor de artă (organizarea povestirii), iar o a doua (dirijarea actorilor) lipsește și în filmele documentare a căror valoare estetică-cinematografică Mitry o acceptă în altă parte. Rămîne ideea imaginilor pe care regizorul filmului de artă le „găsește gata făcute”. Numai că Resnais, de pildă, privește aceste imagini ca pe niște obiecte susceptibile de a fi filmate, cu existență proprie — obiectele și personajele pictate devin [pentru el, cum am văzut, obiecte și personaje] cu valoare de realitate. Alegerea încadraturii și a mișcării aparatului este tocmai modul realizatorului de a-și „compune imaginile”. Deci singura întrebare care rămîne e dacă acest

lucru este sau nu cu putință. Or, tocmai această problemă n-o înțelege Mitry. Argumentația sa nu ține seama de noul fel al lui Resnais — și acesta nu este decît un exemplu — de a se apropia de lumea unei picturi.

Desigur că discuția dusă de Mitry este mai largă, cu mai multe detalii (dar și cu mai multe nuanțe), cu argumentări multiple. Dar nu este aici cazul să intrăm în amănunte. Am ales de altfel acest unic exemplu, deoarece Mitry asimilează în fond și argumentația altora.

V. ALTE VARIETĂȚI

E locul să menționez aici câteva varietăți de filme care nu au importanța celor muzicale, documentare, de artă sau de animație, pentru că în general nu își propun scopuri artistice. Dacă totuși le amintesc, este atît pentru o informare în general, cît și pentru că, uneori, în câteva rare cazuri, aparatul de filmat și pelicula sînt folosite, chiar și în limitele acestor varietăți, nu numai ca simple mijloace de înregistrare, ci și ca instrumente pentru creația artistică. Realizatorul „sfîințește locul” și în acest caz: uneori opera de artă se naște în cele mai neprevăzute domenii.

1. JURNALUL DE ACTUALITĂȚI

Ne-am obișnuit să găsim în preistoria sau în istoria foarte timpurie a cinematografului germenii evoluției viitoare a acestei arte. Sigur însă că aceasta nu apare nicăieri mai evident decît în cazul jurnalelor de actualități. În fond, primele pelicule realizate de diferiți inventatori ai feluritelor aparate de înregistrare și proiecție erau mici filmări de actualități. Prima peliculă a lui Louis Lumière

era *Ieșirea din uzină* și reprezenta subiectul clasic al unui ipotetic jurnal de actualități.

Era și firesc să fie așa, de vreme ce atracția primă și principală a recent inventatului aparat cinematografic consta tocmai în posibilitatea pe care o oferea de „a surprinde viața pe viu“. La 30 decembrie 1895, ziarul *La Poste* relata astfel primul spectacol al cinematografului Lumière: „...imaginea în mărime naturală sau redusă, după dimensiunile scenei, se animă și devine vie. Iată poarta atelierului care se deschide și lasă să iasă un val de muncitori și muncitoare cu biciclete, ciini care aleargă, trăsură; toate acestea se mișcă, se agită. Este viața însăși, este mișcarea surprinsă pe viu...“ Iar peste nici două săptămâni, *La Nature* publică un articol care, după ce descrie aparatul lui Lumière, continuă astfel: „Datorită acestui aparat, toată lumea va putea vedea reînviind ieșirea din biserică a alesei societăți de la nunta d-lui X cu d-ra Y, finalul cursei Premiului Mare, defilarea crucișătoarelor la parada din 14 iulie și nenumărate scene trăite în fiecare zi în atât de pitorescul nostru Paris“. Adică — jurnalul de actualități. De altminteri, preocuparea principală a lui Louis Lumière a fost tocmai aceea de a face filmări de actualități. Printre primele pelicule — alături de celebra *Ieșire din uzină* — se află și *Piața bursei din Lyon*, *Lecția de călărie* sau *Fierarii*, care fuseseră prezentate toate încă din iunie 1895 la Lyon, cu prilejul congresului societăților franceze de fotografie. După banchetul de închidere a lucrărilor congresului, Lumière proiectase două „imagini“ filmate în ajun și care erau în fapt două subiecte de actualitate privind însuși congresul. „Proiectasem două benzi — își amintea mai târziu Lumière — pe care le «turnasem» în timpul excursiei la Neuville-sur-

Saône, care avusese loc în ajun. Unul din aceste filme corespundea momentului debarcării de pe vasul care ne transportase, iar cel de al doilea prezenta o conversație dintre președintele Janssene și dl. Lagrange, președintele «Foto-Clubului» care, așa cum ne înțelesesem, își așternuse în scris ceea ce avea să-i povestească lui Janssen, astfel încît în timpul proiecției, plasîndu-se în spatele ecranului să-și poată citi spusele. Această încercare a izbutit de minune și, dacă se poate spune așa, ea constituie prima proiecție de cinematograf vorbitor, dar *in anima vili*. „Actualitățile“ lui Lumière au devenit apoi frecvente. (Faptul era posibil și datorită dimensiunilor reduse ale aparatului său: cinematograful Lumière cîntărea doar 5 kg, spre deosebire de kinetograful Edison, de pildă, care avea aproape 500 kg, deci era practic netransportabil.) Peste doi ani, catalogurile casei Lumière cuprindeau aproape 700 de numere, printre care 4—500 de „vederi“ din toate colțurile lumii: întreaga Europă, Africa, America, Asia Mică, iar peste un an, în 1898, apărură și „vederi“ din Japonia, India și Australia sau America de Sud. Operatorii trimiși de Lumière împlînziră întreaga lume. Uneori aduceau sau trimiteau simple prezentări ale unui oraș, ale unei țări. Alteori înregistrau pe peliculă cîte un eveniment important. Operatorii casei Lumière au adus șapte pelicule filmate la încoronarea țarului Nicolae al II-lea, la Moscova, au filmat evenimente ca inaugurarea monumentului lui Wilhelm al II-lea la Berlin, căsătoria prințului de Neapole la Roma, ceremonii oficiale la Mexico, la Londra etc. Promio, unul din cei mai cunoscuți operatori ai lui Lumière, scria: „Întors din Spania, prin Bordeaux, am plecat din nou, de data asta în Anglia, unde de altfel

am revenit de mai multe ori, ca de pildă, pentru funeraliile reginei Victoria. Închiriasem, pe un preț uriaș, o fereastră pe traseul cortegiului și am avut norocul să pot lua câteva scene de la această ceremonie, cu ajutorul a două aparate așezate unul lângă altul; un asistent aproviziona un aparat cu peliculă virgină, în timp ce eu lucram cu celălalt. Societatea «Lumière» a fost singura care poseda vederi animate de la acest cortegiu.“ Sau tot Promio: „La Stockholm, inaugurarea expoziției a fost făcută solemn de regele Oscar, la ora 11 dimineața. În laboratoarele d-lui Numa Peterson am dezvoltat, în două găleți, negativul pe care îl impresionasem în timpul ceremoniei, l-am uscat imediat și am tras un pozitiv, pe care l-am dezvoltat și uscat în aceleași condiții. Am putut face astfel o proiecție la 7 seara, în fața suveranului uimit și încântat.“ Catalogurile Lumière sînt, cu excepții, asemănătoare catalogului oricărei case producătoare de jurnale de actualități de astăzi.

Dar Lumière nu era singurul care producea astfel de actualități. În Statele Unite un meci de box avea să fie important pentru istoricul acestui gen cinematografic. Povestea lui Enoch J. Rector și a lui Samuel J. Tilden, doi pionieri ai filmului publicistic, de actualități, merită să fie citată aici. Rector și Tilden, interesați mai cu seamă de partea comercială a noii afaceri cinematografice inițiate de frații Lautham, au rupt curînd legăturile cu aceștia, căutîndu-și o cale proprie. Ei au păstrat în folosul lor un singur contract: cel pentru filmările meciurilor de box, încheiat cu campionul James C. Corbett (Lautham intenționa să filmeze meciul James Corbett — Pete Courtenay). Rector și Tilden rămaseră deci în contact cu Corbett pentru realizarea unei actualități filmate. În toamna lui

1895, campionatul mondial redeveni actual, challengerul fiind Bob Fitzsimmons. Meciul urma să fie organizat în Texas. Rector, care avea bune legături cu firma Edison, obținuse totul pentru a putea instala lângă ring 4 aparate Edison și masivul acumulator. Încurcături legale împiedică meciul și Corbett, plictisit, cedă dreptul de luptă lui Peter Maher. Organizatorul meciului, Dan Stuart, încercă atunci aranjarea unei alte lupte, între Maher și Fitzsimmons, la El Paso. Dar autoritățile îl împiedică și de astă dată. Rector, care investise o mică avere în meci, îi sugerează lui Stuart să-l organizeze la granița cu Mexicul și deveni el însuși un factor activ al organizării: acceptă chiar să facă muncă de inginer spre a construi podul de la graniță, peste Rio Grande, unde trebuia să aibă loc meciul. Când, după multe și complicate aventuri, sosi ziua meciului, nori grei acopereau cerul, era întuneric și Rector fu nevoit să renunțe la filmare din lipsă de lumină. De altfel lupta dură atât de puțin, încît un spectator venit anume din New York, care tocmai își aplecase capul pe spate pentru a sorbi dintr-o sticlă, nu apucă să vadă nimic: pînă cînd termină de băut o înghițitură și coborî sticla, lupta se și sfîrșise. Rector și Tilden filmară la întoarcere o luptă de tauri la Juarez; supărați, decisera însă ca pe viitor să înlocuiască greoiul aparat Edison. Rector construi un aparat ușor, inspirat după aparatura lui Lautham și realizează cu el cîteva filmări de actualități: parada Sound Money cu prilejul campaniei McKinley și o acțiune de stingere a incendiului¹. Dar povestea meciului a avut și un epilog:

¹ În legătură cu aceasta din urmă s-a petrecut o întîmplare interesantă. În sala cinematografului Newark unde rula filmul, se afla și un detectiv care desluși, în mulțimea de pe ecran, adunată la incendiu, o figură cunoscută.

în urma victoriei lui Fitzsimmons în Mexic, apărarea titlului de campion al lui Corbett reveni în actualitate și, o dată cu aceasta, redeveni actual și contractul lui Rector pentru exclusivitatea filmării. Stuart organizează meciul, pînă la urmă, în Nevada. Rector lucra la aparatul său pentru a-l îmbunătăți în toate sensurile: o mai mare ușurință de mișcare, o mai bună calitate a fotografiei, economie de peliculă. În acest ultim scop, Rector micșoră viteza de filmare de la 48 fotograme pe secundă, la 24. Rector se înțelese pe plan financiar și cu Fitzsimmons, dar cînd acesta află de contractul inițial, net avantajos pentru Corbett, refuză să accepte. Pînă la urmă se încheie o tranzacție: Tilden, Rector și Stuart finanțau meciul; boxerii și managerii lor primeau cîte 25% din încasările filmului, iar Rector și Tilden împărțeau restul de 50% cu Stuart. Rector instalează, la 17 martie 1897, 3 aparate lîngă ring și își pregătește 48 000 picioare de peliculă negativă, o cantitate încă neîntîlnită pînă atunci (aproape 15 000 m). La sfîrșitul meciului au fost impresionați peste 3 300 m de peliculă, „un record mondial în fotografierea unui singur eveniment“, iar filmul a fost prezentat pe tot teritoriul Statelor Unite.

Dacă am amintit pe larg acest caz, am făcut-o pentru că în el se găsește, embrionar, întreaga istorie de mai tîrziu a filmului de actualități, de la simplul subiect pînă la marile reportaje cu concesiuni internaționale, de la inventivitatea tehnică

Urmărim filmul cu atenție și văzu la marginea ecranului cum omul băga mîna în buzunarul unui țăran. Detectivul ceru îndată o copie a filmului, pe baza căruia îl arestă pe hoțul de buzunar: „Dan—the Dipper intră în pușcărie, ca primă victimă a măturii filmului“, notează Terry Ramsaye, celebrul istoric al începuturilor filmului american.

necesară pînă la complicatele afaceri pe care le presupune. Iar continuarea ei ilustrează o altă latură a istoriei: în urma filmului lui Rector și Tilden, un alt american din Philadelphia, Sigmund Lubin, produse un alt film intitulat: *Marele meci Corbett-Fitzsimmons*. Numai că acest film — care de altfel a însemnat și o bună afacere — nu era decît reconstituirea meciului original. Pe baza reportajului exact al meciului publicat de ziare, Lubin înscenă meciul folosind ca interpreți doi hamali din gara Pennsylvania. Filmul de actualități avea deci atîta succes, încît a dat naștere și la reconstituirea actualității. Procedul a prins și în Europa. Méliès, văzînd succesul actualităților filmate, se decise să producă și el asemenea filme, dar le făcu pe măsura fanteziei sale. Era om de teatru și îl interesa înainte de toate spectacolul și — sînt convins — jocul de-a spectacolul. De aceea se aventură în filmarea unor actualități reconstituite care aveau însă aerul autenticității. Realiză astfel *Explosion du „Maine“* (1897), filmînd acțiunile scufundărilor într-un acvarium, sau *L'Éruption du Mont Pelé* (1902) a cărei reconstituire îl făcu pe Guillaume Appollinaire să exclame entuziasmat: „Dl. Méliès și cu mine practicăm aproape aceeași meserie fermecăm materia vulgară“. Cea mai mare reușită în acest gen al lui Méliès a fost desigur *Le Couronnement du Roi d'Angleterre Edouard VII — Încoronarea regelui Angliei Eduard al VII-lea* (1902). Încă înainte de încoronare, în studioul său din Montreuil, Méliès reconstitui interiorul catedralei Westminster și ante-înscenă — cu ajutorul a o sută de figuranți și cu un „garçon de lavoir“ care semăna cu viitorul rege — întreaga ceremonie a încoronării, pe baza documentației primită de la cunoscuții

săi londonezi, care-l informară despre felul în care urmau să se desfășoare festivitățile. Méliès le filmă înainte ca ele să se desfășoare și astfel în „actualitatea” lui au apărut momente care în realitate nu s-au mai petrecut, fiind suprimate în ultima clipă pentru a-l menaja pe regele care între timp se îmbolnăvisese. Spectatorii londonezi fură poftiți să vadă pe ecranele sălii „Alhambra” ceremonia care avusese loc în aceeași zi — și crezură în autenticitatea „actualității”. Iar regele însuși, după ce declară că „dacă nu aș ști că regele și regina din film sînt dubluri, aș fi convins că ne vedem pe noi înșine, într-atît de perfectă este asemănarea”, adăugă cu umor: „Felicitățile mele! Este splendid! Și ce aparat minunat este cinematograful. A găsit mijlocul de a înregistra chiar acele părți ale ceremoniei care n-au avut loc. E într-adevăr fantastic!”

Actualitățile se răspîndesc și firme ca Gaumont și Pathé, în Franța, își dobîndiră faima cu ajutorul lor. Se nascu apoi jurnalul de actualități, culegere periodică de subiecte de actualități filmate. Frederick Talbot scria: „De ce să nu luăm bucăți scurte de filme despre diferite subiecte de un interes trecător și să le alăturăm, alcătuiind un film de 60 pînă la 120 metri și realizînd astfel regulat, săptămînal, cîte un film de actualitate? Aceste «mici scene de actualitate» s-ar putea procura — cîtiva metri de aci, cîtiva de dincolo, din subiectele cele mai senzaționale și interesante cuprinse în filmele de actualitate — și reuni pentru a alcătui o cronică filmată, neîntreruptă și variată a tuturor evenimentelor din lume.” De atunci, jurnalul de actualități săptămînal a devenit curent și existența lui e amenințată doar de televiziune, care e în stare să ofere chiar mai multe jurnale pe zi.

Filmul de actualități nu are regizor; în schimb esențială aici este munca operatorilor. I-am amintit pe câțiva, puțini, de la începuturi. De atunci și în continuare, operatorii de actualități sînt prezenți — uneori eroic — în miezul evenimentelor. Războiul a cunoscut nenumărate jertfe din rîndurile lor. Alții, vinînd imagini rare, au filmat materiale cu valoare istorică, riscîndu-și adeseori viața. Uneori îl ajută pe operator și hazardul: la 2 octombrie 1934, Robert Batton se află la câțiva metri numai de automobilul în care călătoreau regele Alexandru al Serbiei și Louis Barthou, și are astfel ocazia de a filma asasinatul; sau e cunoscut cazul acelui tînr operator (cărui nu i s-a aflat nici măcar numele!) care, trimis să filmeze faimosul „Zeppelin Hindenburg“, dă primul tur de manivelă în clipa chiar în care ia foc dirijabilul... Alteori ghinionul îl împiedică pe operator să immortalizeze un moment istoric: Eduard Tisse mi-a povestit o dată că, după ce a filmat o importantă bătălie a cavaleriștilor lui Budionii în timpul războiului civil, a constatat abia la sfîrșitul filmării că aparatul nu fusese încărcat...

În sfîrșit, în legătură cu filmul de actualități, trebuie reamintit un alt gen: filmul de montaj, filmul de compilație. Produs pe baza materialului oferit de „actualități“, filmul de compilație îl folosește pe acesta ca document de valoare istorică. Istoria filmului de montaj e interesantă și fiindcă constituie punctul în care jurnalul se întîlnește cu filmul documentar: filmul de compilație este un documentar al cărui material îl constituie adesea filmul de actualități.

2. FILMUL ȘTIINȚIFIC

Filmul științific este, în raport cu arta cinematografică, un produs paracinematografic. El folosește aceleași instrumente tehnice, dar în cu totul alte scopuri. Înruddit într-un fel cu filmul documentar — dar numai în măsura în care acesta rămîne în afara domeniului artei, limitîndu-se la document — filmul științific nu e altceva decît consemnarea pe peliculă a unor procedee de investigație științifică, a unor fenomene tehnice, industriale. Dacă îl amintesc, sumar, aici, este nu numai din dorința de informare asupra unui domeniu de obicei neglijat, dar și pentru a-l delimita față de toate celelalte genuri ale artei filmului.¹

Preocuparea pentru filmul științific există de la începuturile cinematograției (și, paradoxal, chiar mai de dinainte, de îndată ce preistoria tehnicii cinematografice cunoaște cîteva momente-cheie care sînt tocmai analiza cu scopuri științifice a mișcării unor animale sau a zborului păsărilor). În primele decenii ale acestui secol, după nici zece ani de la apariția cinematografului Lumière, apar documentarele științifice ale lui Martin Duncan în Anglia (1903—1906), cele ale doctorului Doyen (1904—1910) și ale doctorului Comandon (1908—1914) în Franța, sau cele ale lui Roberto Omegna în Italia (1904—1910).

Cînd și-a fondat în 1903 firma, Charles Urban a început, concomitent cu filmele de explorare, să

¹ Rolul de mijloc de conservare pe care-l poate avea pelicula apare clar și în alte domenii: de pildă înregistrarea filmică a unor spectacole muzicale, coregrafice, teatrale. În aceste cazuri, filmul, pelicula, nu are alt rol decît acela pe care îl poate avea discul pentru un concert, sau televiziunea în cazul unor transmisii.

producă primele filme științifice (Martin Duncan lucra pentru Urban). Este vorba de întreaga serie a cărei formulă publicitară de lansare era „Nature on the stage!” („Pe scenă—natura!”). Pe lângă *Viața albinelor*, Duncan face filme despre muște, despre microorganisme, sau despre circulația globulelor roșii în piciorul unei broaște.

Filmul științific este de obicei împărțit, după criteriul scopului pe care și-l propune, în trei categorii: filmul de cercetare științific, filmul școlar sau pedagogic și filmul științific de popularizare.

FILMUL DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ

Filmul de cercetare științifică folosește aparatura cinematografică fie în vederea investigării unor fenomene a căror cunoaștere devine posibilă datorită calităților tehnice ale acestei aparaturi, fie pentru consemnarea unor cercetări. Cronofotografia, încercarea de studiu al mișcării prin descompunerea ei fotografică (Eadweard Muybridge, E.J. Marey, Georges Demeny) era primul pas — încă înainte de nașterea cinematografului.¹ Evident că ulterior atenția s-a îndreptat în special în direcția perfecționării tehnice. Filmul de cercetare științifică este utilizat în cele mai diverse domenii. Microcinematografia cercetează viața microorganismelor. După Martin Duncan și dr. Comandon, sînt cunoscute mai cu seamă lucrările lui P. de Foubroune, care a construit aparate speciale, pe cit de complicate pe atît de eficace, pentru filmările microscopice. Filmele din acest domeniu contribuie efectiv la dezvoltarea cunoașterii științifice și cîteva exemple o pot dovedi: dr. Comandon a turnat un film despre

¹ Neurologul Gh. Marinescu a realizat încă în 1898, la București, un film prin care studia mersul bolnavilor de paralizie. E unul din primele filme de cercetare științifică.

diviziunea celulară și proiecția filmului a dezvăluit, pe lângă fenomenele cunoscute, și altele inedite (de pildă o rotație în jurul axei sale a miezului celulei în faza inițială a diviziunii) care nu fuseseră detectate cu mijloacele folosite pînă atunci. Studii cinematografice făcute asupra numeroaselor fenomene biologice, anatomice, zoologice, fizice, chimice etc. — compoziția singelui, contracțiile intraprotoplasmice ale oului, comportamentul corzilor vocale, acustica animală etc. — au dus la importante descoperiri în aceste domenii. (Recent a putut fi filmată diviziunea celulei canceroase, descoperindu-se astfel mecanismul înmulțirii ei.)

În general, filmul este des și variat folosit în medicină, chiar și în diagnoză. Există o întreagă ramură a filmului științific, endocinematografia sau cineendoscopia, o aplicare a filmării la aparatele endoscopice¹: se vorbește astăzi curent, în cercurile de specialitate, despre cinematografia endobronșică, endogastrică, laparoscopică, colposcopică, ajungîndu-se chiar, cu ajutorul filmului, la endoscopia intracraniene. Dar aplicarea cinematografiei în domeniul medical este mult mai vastă: există o radio-cinematografie (inițiată de doctorii Comandon și Lomon, care au făcut în 1911 primele filmări radiografice) și rezultatele astfel obținute sînt de majoră importanță în cercetarea medicală; filmul e folosit în chirurgie, în ortopedie, ca și într-o serie de studii patologice. Filmele științifice au devenit atît de importante, încît a luat ființă, la Göttingen, un institut al filmului științific, cu scopul de a coordona activitatea mondială în acest domeniu. Institutul întocmește o *Enciclopedie cinematografică*, cuprinzînd cele mai importante filme

¹ Endoscopia explorează cavitățile organismului.

de cercetare științifică din domeniul zoologiei, etnologiei, agriculturii, citologiei și tehnologiei.

Posibilitatea varierii vitezei de filmare a permis întreprinderea unor cercetări speciale: se studiază astfel cele mai variate fenomene, de la germinarea unei semințe sau urmărirea protuberanțelor solare pînă la traiectoria unei rachete sau chiar la măsurarea presiunilor exercitate asupra diferitelor ei trepte.

Era firesc ca toate aceste calități ale filmului științific să fie folosite și în tehnică. Astfel a luat naștere filmul industrial (există acum chiar un festival anual internațional al filmului industrial), cinematografia fiind utilizată pentru studierea diferitelor procedee tehnice, a unor experiențe necesare atît în vederea elaborării unei anume tehnologii, cît și pentru studiul exploatării unor mașini. Cinematografia este folosită astăzi chiar și în cercetarea organizării raționale a procesului muncii în industrie.

Filmările infraroșii, filmările imagine cu imagine și alte diferite tehnici ținînd fie de aparatură, fie de însușirile peliculei, sînt aplicate în filmul de cercetare științifică cu rezultate adeseori spectaculoase (s-a ajuns pînă la reconstituirea unor crime prin filmarea, cu peliculă sensibilă la razele infraroșii, a locului în care avusese loc infracțiunea).

FILMUL DE POPULARIZARE ȘI CEL PEDAGOGIC

Utilizarea virtuților cinematografului pentru a prezenta publicului larg fenomene științifice este astăzi foarte răspîdită. Același dr. Comandon a făcut, îndată după primul război mondial, filme de propagandă antituberculoasă, deschizînd astfel un capitol important, astăzi foarte frecvent prezent pe ecran, cel al filmului de popularizare științifică.

Cinematograful devine așadar mijloc de răspîndire a cunoștințelor și de această posibilitate a sa se leagă și apariția filmului pedagogic, a filmului folosit pentru transmiterea unor informații la toate nivelele: de la cel științific (filmul chirurgical, de exemplu, care poate comunica o tehnică operatorie), pînă la cel școlar (se predau limbi cu ajutorul filmelor, după cum filmul este folosit azi în mod curent în învățămînt, în cele mai variate domenii).

Chiar și unchiul Gabriel îi spune micuței Zazie care vrea să se facă învățătoare: „...Peste douăzeci de ani n-o să mai existe învățătoare: ele vor fi înlocuite cu cinematograful, cu televiziunea, cu electronica, cu tot felul de drăcii de soiul ăsta“ (*Zazie dans le métro*).



Filmul științific (de cercetare și de popularizare) românesc s-a impus la numeroase festivaluri și concursuri internaționale de specialitate, obținînd premii care dovedesc prestigiul lui crescînd. La expoziția agricolă a R.D.G. de la Leipzig-Marckleeberg au fost premiate filmele *Gîndacul de Colorado*; *Un exemplu de urmat*; *Febra ațtoasă*; filme medicale au obținut premii la Festivalul de specialitate din Torino (*Tratamentul defect septal interauricular*; *Protezele vasculare din polimeton*; *Circulația extracorporală*) sau la Pavia (*Patologia stomacului operat*), altele au fost premiate la Leipzig și Roma (*Plasma*), Bruxelles etc.

3. FILMUL PUBLICITAR

Fiind frecventate de un număr mare de spectatori, era firesc ca sălile cinematografelor să devină din ce în ce mai ispititoare pentru publicitate. La în-

ceput, reclama proiectată în sălile de cinema folosea aceleași mijloace pe care le utiliza și filmul artistic care constituia obiectul propriu-zis al spectacolului. Terenul favorabil a fost detectat încă de la începutul istoriei filmului și pelicula publicitară apare la foarte puțină vreme după lansarea cinematografului. Inovator în atâtea alte direcții, Georges Méliès devine și creator al filmului publicitar. Se cunosc, de pildă, scenariile a șase filme de acest fel create de Méliès în perioada dintre anii 1896 (deci la numai un an de la începutul cinematografului) până în 1900. Ideea era, așadar, cu totul nouă și aceasta fusese și pricina pentru care îl entuziasmasse pe acest etern căutător. Trebuia, după cum avea să-și amintească Méliès mai târziu, să faci filme „foarte amuzante, chiar exagerat burlești, amestecînd într-insele cîteva trucuri care să intrige publicul, filmări scurte, ușor elaborate, dar totuși consistente, și încheiate firește cu inscripții care să laude produsul despre care era vorba în film“. Principiul filmului publicitar e în întregime enunțat aci. Méliès produce reclame cinematografice pentru făină, corsete, piepteni, pălării, loțiuni contra cheliei, muștar. Iată povestit de Méliès subiectul unui film publicitar pentru muștarul Bornibus: „Era un subiect care se preta prea puțin unei scene de cinema. De aceea a trebuit să mă limitez la o glumă burlescă, în care clienții unui restaurant se stropeau cu muștar în urma unei discuții violente. Dar muștarul era atît de bun încît un cățel începea să lingă cu lăcomie tot ce căzuse pe jos... Ceea ce dădea însă întreaga valoare a acestei reclame era finalul. Se vedeau deodată, apărînd pe o tablă neagră care umplea tot ecranul, multe litere albe, răspîndite fără nici o ordine, multe din ele de-a curmezișul sau răsturnate. Apoi toate li-

terele acestea începeau să se miște și își luau repede locul pentru a forma inscripția cunoscută: «Bornibus, muștarul său și castraveții săi așa cum le face mătușa Marianne». Singură litera S din Bornibus nu-și putea găsi locul. Ea pirueta în jurul tablei și, după ce buscula 8 sau 10 alte litere, termina prin a completa numele fabricantului, în timp ce celelalte litere busculate și mutate din loc își reluau aliniamentul. Efectul produs era grozav, oamenii se strimbau de ris...¹. (Singura fotografie pe care o cunosc din acest film reprezintă o sală de restaurant în care clienții, în picioare, îi pun în cap unui militar — sau polițist — așezat caraghios pe o masă, un enorm borcan de muștar — Bornibus — în timp ce pe perete se vede un afiș care îndeamnă la folosirea exclusivă a aceluiași muștar.)

Méliès a creat genul, pe care îl vor practica cinești dintre cei mai cunoscuți. Asemenea filme au produs celebrul Alexei Alexeieff, creatorul de filme de animație — *Fumée, Masque, Nocturne, Pure beauté* etc., ca și McLaren (de pildă în *Mail Early For Christmas* etc.) — ca să nu citez decât două nume ilustre. Filmul publicitar — excelent exercițiu prin obligatoria sa concizie — este un teren propice pentru experiment. Concizia și inventivitatea pe care o pretinde stimulează multe spirite creatoare. Se vorbește de pildă despre următorul film publicitar american: circulație mare printre zgirie-nori, deodată un țipăt de groază... Un om cade de pe un uriaș imobil, se prăbușește de-a lungul zecilor de etaje.... Sirena salvării... Abia acum, după ce mulțimea s-a adunat în jurul victimei căzute pe caldarîm, zboară spre stradă, coborînd

¹ Gluma cinematografică a lui Méliès nu poate să nu ne amintească de cea similară a lui McLaren în *Rhythmic*.

pe aceeași traiectorie, o perucă. Inscripție: „Loțiunea X întârzie căderea părului“. Inventivitatea în sensul căutării, a înnoirii și a perfecționării mijloacelor de expresie cinematografică apare și în zonele filmului publicitar. Poate pentru că constituie una din căile posibile ale experimentului, genul e practicat pe scară largă și sînt convins că un festival mondial al filmului publicitar organizat cu toată seriozitatea pe principiul retrospectivei¹ ar uimi pe cei mai mulți dintre spectatori, care, chiar dacă nu ar alerga îndată să-și cumpere apa de gură sau bretelele recomandate pe ecran, ar aplauda cu acest prilej multe autentice și neașteptate opere de artă cinematografică.

¹ Există, de altminteri, un festival periodic al filmului publicitar.

ARTA CINEMATOGRAFICĂ
(DICȚIONAR DE TERMENI)

Cinematografia și-a creat, cum era și firesc, termenii ei specifici, limbajul ei tehnic de specialitate (după cum s-au născut, în diverse țări, și argouri ale platoului de filmare). Multe cuvinte au intrat în limbajul curent (prim-plan, secvență etc.). Filologia a și început să se ocupe de acest nou lot de cuvinte din care, o parte, sînt folosite curent în literatura cinematografică, în cronica de film, ba chiar și în literatura propriu-zisă și în critica literară (secvență, travelling, panoramic, plan, platou ș.a.). Un dicționar al termenilor specifici se impune deci în cadrul cărții de față, atît pentru a-i familiariza cu ei pe cinefili (iată un alt cuvînt din cele acreditate în vorbirea curentă!), cît și pentru evitarea unor folosiri inadecvate (de exemplu: am auzit deseori folosit greșit cuvîntul „secvență“ și în repetate rînduri am întîlnit, sub o fotografie reprezentînd un cadru dintr-un film, explicația „secvență din filmul X“). Un dicționar reprezintă așadar o necesitate. Am ținut însă ca, în afara acestui dicționar cuprinzînd definiția termenilor, să alătur și un text

de un interes mai larg, din lectura căruia să reiasă nu numai explicația termenilor, ci mai cu seamă ceea ce înseamnă obiectul pe care îl reprezintă ei în contextul creației cinematografice. Cuvintele specifice apar astfel în dubla lor ipostază de termeni tehniciși, totodată, de elemente ale unei estetici a filmului, pe care termenii o indică (ex.: prim-planul este denumirea unei anumite încadrături, dar, în același timp, și un mijloc de creație regizorală; prim-planul este un *ceva* și în același timp *semnifică* un *cum*. Dicționarul propriu-zis oferă explicația termenilor, în timp ce textul din fruntea fiecărui capitol¹ încearcă să explice semnificația în creația cinematografică a elementului descris și funcția lui artistică. În acest fel, cititorul va putea avea o privire globală, aflând nu numai înțelesul unor cuvinte des uzitate, ci și *cum se face* un film și *cum trebuie privit* un film.²

¹ Unde cititorul va regăsi unele idei dezvoltate și expuse și în volumul *Dincolo de ecran* (București, Ed. Meridiane, 1963).

² Materialul este împărțit pe capitole reprezentând etape, elemente ale creației cinematografice. La sfârșitul fiecărui capitol se află dicționarul de termeni de specialitate folosiți.

I. REGIZOR—REALIZATOR

Ce este regizorul de film, în ce constă activitatea sa, în ce constă creația sa?

Regizorul este orice om care nu a reușit încă să dovedească contrariul, spunea în glumă Kozințev. Iar Jean Mitry constata că deși arta filmului este categoric cea mai dificilă, ea rămâne în același timp cea mai ușor abordabilă. Mecanismul bine pus la punct al industriei cinematografice funcționează într-o măsură și singur la nevoie: echipa de tehnicieni care întâlnește pe scaunul regizorului un impostor, poate totuși produce un film care să aibă toate aparențele unei opere de artă. Cinematografia este, cred, paradoxal, cea mai accesibilă imposturii. Producția concretă o dovedește din plin. Abandonând însă domeniul escrocheriei artistice, aș apela la poetul și cineastul Jean Cocteau, a cărui declarație poate constitui un răspuns la întrebarea de mai sus: „Problema de rezolvat în *Testamentul (lui Orfeu — n.n.)* era de a răsturna impudoria, dezbrăcându-mă de corpul meu, pentru a-mi dezvălui sufletul în toată nuditatea sa“. Departe de a fi meșteșugar, regizorul de film creează operă de artă autentică, originală.

Pictorul modelează liniile și îmbină culorile construind din pasta de pe paletă lumina bucuriei sau relieful lacrimii; muzicianul adună sunetele universului și le compune într-o nouă armonie în care un „sol” sau un „re”, împerecheate, pot fi mai vesele decât râsul unui copil sau mai deznădăjduite decât durerea mamei care l-a pierdut; poetul ascultă rezonanța cuvintelor acordându-le noi sensuri, pînă acum de nimeni știute. Culoarea, sunetul, cuvîntul devin materia densă care reverberează gîndul și sentimentele artistului. Dar regizorul de film din ce, cu ce își creează opera? Care sînt culorile și sunetele sale? Care îi este gestul prin care își dezvăluie sufletul și mintea?

Scenariul, dialogul, interpretii, imaginea în componentele ei atît de complexe, muzica și întreaga pistă sonoră, decorul, costumele și machiajul, tehnica cinematografică, toate acestea sînt în fapt materialul de creație al regizorului. El este de aceea — și expresia mi se pare mult mai proprie decât cea de regizor — realizatorul filmului. Avea dreptate François Truffaut cînd afirma: „Desigur că oamenii cu care te înconjuri sînt foarte importanți, ca și actorii, dar în măsura în care ești responsabil pentru alegerea lor, acești oameni îți seamănă și ei. Faptul de a-i fi ales ține de personalitatea ta. Deoarece cred și voi crede totdeauna că regizorul răspunde pentru tot... Chiar dacă dialogurile sînt proaste și nu sînt opera regizorului, tot el răspunde, fiindcă dovedește astfel că nu știe să aprecieze calitatea unui dialog.” Regizorul își imprimă personalitatea asupra muncii întregii echipe de realizare, actori, operatori, scenograf; el asigură unitatea creației lor. De aceea creația regizorală se manifestă de-a lungul întregii perioade de

elaborare a filmului, începînd de la primul contact cu subiectul și pînă la finisarea peliculei.

Se vorbește mereu despre fantezia care trebuie să fie proprie realizatorului de film și adeseori se înțelege prin aceasta doar capacitatea lui de a inventa. Fantezia este într-adevăr o calitate de bază, indispensabilă realizatorului, dar cu totul în alt sens, într-unul mult mai profund. Regizorul este singurul om care vede filmul înainte ca acesta să existe. Pentru a putea fi realizatorul lui, regizorul este primul spectator al filmului. Fantezia regizorului îl ajută să-și imagineze un ecran pe care proiectează filme inedite, încă de nimeni cunoscute, destinate însă, prin turnarea lor, să fie văzute de spectatorii de pe întreg globul. Și aceasta nu e o metaforă, pentru că regizorul e realmente obligat să-și construiască concret povestirea, să-i vadă pe actori, pe acei anumiți actori pe care și-i alege, mișcîndu-se într-un anume fel, în fața aparatului care îi încadrează dintr-un anume unghi, într-un anume mod, într-un anume decor.

Complexitatea și varietatea materialului de creație al regizorului îngreunează cel mai adesea definirea rolului său creator.

Realizatorul este chemat să învie lumea scenariului. Mecanismul intim al creației este diferit de la regizor la regizor și, chiar la același regizor, diferit de la un film la altul. André Bazin vorbea o dată nu despre un caz precis, ci despre unul fictiv, pe care l-aș reproduce aici pentru că surprinde cu inteligență un aspect esențial al gestului creator: „Un regizor se gîndește la biroul său, în fața hîrtiei, la scena pe care trebuie să o «decupeze». Scenaristul i-a furnizat osatura dramatică și psihologică a scenei, autorul dialogului i-a dat un text care definește încă și mai precis atît starea sufletească,

cît și caracterul și intențiile personajelor. Înainte de a-și concepe unghiurile, și a-și alege planurile, regizorul se lasă pătruns de personajele sale, de ceea ce e aparte în situația în care ele acționează și, deodată, aparent fără nici un temei, îl duce gîndul la o pisică, la gestul unei pisici care sare. Nimic din scenariu sau din dialog nu se referă la un asemenea gest. Dar cu cît regizorul se afundă mai mult în meditație, cu atît mai mult se impune evidența necesitate a acestei pisici. Ca și minuscula bucată de sare aruncată în soluția suprasaturată, e posibil ca această pisică să cristalizeze în jurul ei întreaga mizanscenă și ca din acel moment decupajul să se ordoneze rapid, cu o rigoare imperioasă, în urma intervenției acestui eveniment aparent nesemnificativ, anecdotic și inutil... Interesant lucru pisicile astea... Chiar dacă nu-și au de fel locul în scenariu, sînt totuși cheia de boltă a *mizanscenei*. Astfel concepută, mizanscena constituie tot ce nu poate fi spus decît vizual, prin imagine, dincolo de mijloacele dramatice și literare ale scenariștilor. Pisica aceasta, ipotetică și cu valoare de exemplu, nu are nimic de-a face cu povestea, dar intervenția ei îl va face poate să tresară pe unul dintre protagoniști, relevîndu-i nervozitatea, creînd în acel moment al dialogului un fel de strîmtorare¹ propice climatului crizei dramatice care va izbucni. Cu alte cuvinte, mizanscena specific cinematografică înseamnă intervenția unui simbolism al imaginii, conceperea și punerea în valoare dramatică a tot ceea ce nu e nemijlocit scenariul, și nu poate fi exprimat decît de imaginea cinematografică. "Și atunci, nu ne vom mira aflînd, de pildă, de la Antonioni, că subiectul *Strigăt*-ului i-a apărut realizatorului în urma contemplării unui perete.

¹ În original: *malaise*.

Confruntarea unui scenariu cu filmul realizat pe baza lui poate dezvălui noi laturi ale actului de creație. Scenariul filmului lui Fellini 8¹/₂ este semnat de Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano și Brunello Rondi. După premiera filmului, scenariul a fost publicat cu următoarea notă: „Acest scenariu se deosebește în mai multe locuri de filmul care a fost turnat. Dar s-a socotit utilă publicarea lui pentru ca cititorul să poată aprecia, prin confruntarea cu filmul, munca creatoare a regizorului în timpul filmărilor.” Într-adevăr, cu toate că este semnat al scenariului (și astfel, exemplul fiind al unui caz limită, mi se pare și mai elocvent), Fellini îl modifică substanțial. (Deși chiar și perioada de gestație a fost lungă și chinuitoare, Fellini declarând unui intim, cu numai o jumătate de an înainte de începerea turnării: „Mă mișc încă în vid. Nu reușesc încă să-mi imaginez bine acest film”. Apoi, în timpul filmărilor, Fellini face următoarea confesiune aceluiași prieten intim: „Până în ajunul turnării aveam impresia că sînt dus la abator... Dar, de îndată ce am ajuns pe platou, m-am simțit liniștit, deși în primele zile nu știam ce turnam.”) Mirella Gamacchio, script-girl a filmului, declara: „La început eram dezorientată. Nu numai că Fellini nu ține seama deloc de scenariu, dar el reinventează dialogurile și situațiile în momentul turnării, notînd doar o vagă schemă pe fițuici dispare... Bineînțeles că nu e vorba nici aci de soluția definitivă, deoarece ea este neîntrerupt îmbogățită și modificată de la o turnare la alta.”

Bineînțeles că în cazul unui scenariu care nu-i aparține în nici o formă, munca regizorului e cu atât mai importantă: chemat să-l concretizeze, regizorul vizualizează scenariul, îi dă viață, schim-

bindu-l, îmbunătățindu-l, acordându-l cu temperamentul său, cu viziunea sa.

Nu am citit scenariul filmului *Les quatre cent coups*. Poate că scene ca aceea din carusel, din teatrul de păpuși, sau acel final insolit erau indicate în text. Cu siguranță însă că n-au fost descrise așa cum au fost realizate. Pentru că aici concretul imaginii, succesiunea de imagini era cea care dădea sensul întâmplărilor, atmosfera lor cu totul aparte. Să mă explic: în acea zi când chiulesc de la școală, cei doi colegi se duc, între altele, într-un carusel, compus dintr-o încăpere cilindrică care se rotește cu viteză din ce în ce sporită, lipind de pereții ei, prin forța centrifugă, pe cei aflați în interior. Întâmplarea este simplă: puștiul intră în interiorul cilindrului și își oferă distracția pomenită. Dar semnificațiile scenei depășesc cu mult acest mic eveniment. În primul rînd, cum arată această distracție: o mașinărie hidoasă, cu o galerie de pe care curioșii pot urmări peripețiile celor intrați în interiorul cilindrului, cu o ușă scundă care te obligă să te apleci chiar și pentru a ieși din carusel... Apoi felul în care este filmată scena, montajul ei, jocul copilului, toate converg spre dezvăluirea unor înțelesuri simbolice. Copilul crucificat parcă pe pereții netezi a căror rotire continuă și amețitoare dă iluzia demenței unei lumi întregi; fața sa surizătoare în urma plăcerii jocului, dar crispată din pricina viziunii acestei lumi înconjurătoare care se învîrte lipsindu-l de orice stabilitate; distanța, însă nu cea în metri, care se creează astfel între el și cei din jur, spectatori amuzați ai calvarului ales de bunăvoie în chip de distracție — toate acestea ne aruncă într-un univers de metafore compus de mîna sigură a realizatorului. Sau: cei doi copii se duc, pentru

a se sfătui în legătură cu furtul mașinii de scris, într-un teatru de păpuși. Discuția lor are loc în timpul unui spectacol vesel cu asistență compusă din copii rîzînd în hohote. Scena aduce aminte de clasică consfătuire misterioasă, din filme, dintre doi răufăcători, în decorul contrastant de vesel și lipsit de griji al unui cabaret, bar sau music-hall. Numai că aici cei doi răufăcători sînt copii și ambianța este aceea a unor alți copii, lipsiți de griji, trăindu-și din plin bucuriile vîrstei. Prin aceasta chiar, scena se încarcă de alte înțelesuri, grave, și e realizată cu finețe în acest sens. Jocul actorilor, decorul, prezența planului al doilea, sunetul, montajul, converg spre comunicarea unei idei pe care, deși neexplicită, o înțelegem cu limpezime. Sau: scena din închisoare, cînd băiatului i se iau datele de rigoare, amprente, e (deși lipsită aproape de dialog) realizată în același sens. Băiatul nu se mai află de data aceasta într-un joc; acum este proiectat tot timpul pe peretele neted, rece ca un ecran, al sălilor închisorii, pe grățiile de aci, pironit de ele, prizonier al acestei temnițe din care nu poate ieși și care, fără a fi înspăimîntătoare, este dezolantă. Finalul e acea fugă lungă, parcă nesfîrșită, care se încheie cu un brusc prim-plan fix, imobilizat, din care ne privește figura dezorientată a puștii. E o rememorare a fotografiei făcută în închisoare, și, în același timp, mai vag, dar nu mai puțin pregnant, o imensă decepție cuprinsă în această imagine încremenită cu care se încheie, dezolant, filmul. Și, poate, mai mult decît atît, e semnalarea destinului — în acest caz construit de răutatea oamenilor din jur, a societății — care, cu brutalitate, implacabil, va zădărnici orice încercare de evadare, va frînge orice aspirație, va împiedica fuga din caruselul haluci-

nant, devenit acum simbolic, de al cărui perete neted și rece este pironit puștiul. Iată gesturile prin care regizorul își dezvăluie sufletul și mintea.

Mijloacele de exprimare, multiple și variate, de care dispune realizatorul, devin din elemente doar aparent tehnice, componente ale unei armonii complicate, minuite ca o orgă. De aceea rolul realizatorului de film este unul specific, complex, de aceea filmul îl reprezintă înainte de toate pe regizor, ca personalitate artistică. Ar mai trebui adăugat că, în practica reală a creației, există, în linii mari, două atitudini. Una e cea a regizorilor care lucrează pe platou după decupajul în prealabil conceput, respectându-l cu strictețe. În acest caz, decupajul conține toate indicațiile necesare și regizorul subordonează realitatea platoului la viziunea sa preconceptă, interzicându-și orice improvizare. A doua e cea a regizorilor care lasă un loc mare improvizației pe platou și la montaj, sosind la filmare cu ideea generală a scenei, pe care o adaptează realității interpretării, a decorului etc. Prima categorie poate fi ilustrată prin Pudovkin, Cayatte, Clair sau Hitchcock, în timp ce a doua a cunoscut exemplele ilustre ale lui Eisenstein, Flaherty, Rosellini, Renoir. (Trebuie remarcat totodată că standardizarea muncii regizorale în practica unei anumite producții hollywoodiene poate merge pînă acolo încît — cu excepția unor figuri proeminente de regizori — să impună împărțirea creației între mai mulți specialiști: unul face decupajul, un altul turnează, un al treilea montează, fără să existe vreo colaborare creatoare între ei. De aceea remarcă amar René Clair că „numai printr-un soi de superstiție se continuă indicarea numelui realizatorului și scriitorului unui film american; cu cîteva excepții doar, semnătu-

rile lor nu semnifică de loc mai mult decît cele care figurează pe biletele de bancă, pe care poţi substitui numele unui casier cu un altul, fără ca valoarea biletului să fie modificată“.)



Ajungem astfel la întrebarea mult controversată privind paternitatea operei cinematografice. Cine este autorul filmului? Discuţiile au fost şi continuă să fie aprinse şi răspunsurile date — violent contradictorii.

Ca şi în atîtea alte cazuri, confuziile derivă aici dintr-o lipsă de nuanţare. Se judecă cel mai des prin simplă comparaţie: autorul unui roman este scriitorul, autorul unui portret este pictorul, autorul unei simfonii este compozitorul; deci, cine este autorul unui film? După cum sînt însă posibile răspunsuri greşite la o întrebare, tot aşa se poate pune *greşit* o întrebare: o asemenea întrebare nu va putea duce niciodată la un răspuns corect, ba chiar la nici un fel de răspuns. În cazul nostru, analogia nu numai că nu ajută la clarificarea lucrurilor, ci, dimpotrivă, face problema inabordabilă. Întrebarea astfel pusă conţine iniţial mai multe greşeli:

1. Ea se bazează pe raţionamentul: filmul este o operă de artă, deci ca orice operă de artă trebuie să fie rolul creaţiei unui artist — artistul este implicit autorul operei. Se identifică astfel, ca o generalitate fără distincţie, două noţiuni (adeseori identificabile): autorul filmului = artistul care realizează un act de creaţie cinematografică. Corect, întrebarea iniţială ar trebui pusă altminteri: cine este creatorul unui film? Atunci s-ar constata că înainte de toate nu orice film presupune actul creaţiei, căci nu orice film este operă de artă (nici

măcar în intenție) după cum nu orice scriere în proză este literatură (în sensul estetic al cuvîntului) și cel ce a produs un roman minor de aventuri sau de amor cu scopuri exclusiv comerciale (și cu rezultatul corespunzător) nu este scriitor decît în măsura în care profesiunea lui — deci mijlocul de a-și cîștiga existența — este aceea de a așterne cuvinte, fraze, povestiri pe foi albe de hîrtie: el este așadar scriitor așa cum un altul este lăcătuș, perceptor sau taxator de tramvai — și nicidecum artist, creator adică, al unei opere de artă. A fi autor — noțiune din sfera esteticului — presupune a fi creatorul unei opere de artă. Noțiunea implică creație, nu confecție. În consecință nu putem vorbi de autorul unui film decît în măsura în care produsul presupune existența unui creator al lui. Filmele care nu reprezintă opere de artă — actul creației fiind inexistent — nu au nici autor în acest sens.

2. Dar de ce, se poate întreba, nu există aceeași confuzie în celelalte domenii artistice? De ce în pictură sau muzică, cel ce a pictat sau compus, bine ori rău, tot autor este? Pentru că, în domeniul filmului, cum constată pe bună dreptate Jean Mitry, problema asta a fost totdeauna greșit pusă: „a se întreba cine este autorul unui film, înseamnă a presupune că toate filmele sînt realizate în același fel, după reguli și metode identice. Ceea ce înseamnă să ignorezi, inițial, condițiile materiale ale producției cinematografice.” Mitry vorbește despre condițiile producției într-un singur sens; filmul este rezultanta colaborării unei serii de factori — care acționează sub impulsuri extraestetice — și acești factori sînt în egală măsură comerciali (alegerea subiectului, a unor canoane în elaborarea sa, selecția actorilor chiar etc.) și ținînd

de caracterul industrial al producției. Confuzia derivă așadar și din lipsa de diferențiere dintre creația regizorală (ca noțiune ținând de estetic) și meseria care presupune doar o tehnică a muncii. Dar ceea ce omite Mitry este:

3. Faptul că materialul filmic, ca să zic așa, e total diferit de materialul folosit de pictor sau de compozitor: culorile sau sunetele reprezintă un material inanimat, în timp ce realizatorul de film lucrează exclusiv cu un material care fie că e el însuși o personalitate (actorul, de pildă) fie că, chiar dacă e inanimat, intră în compoziția filmică tot prin intermediul unei personalități (operator, scenograf, compozitor, inginer de sunet etc.). Cred că această condiție specifică determină întreaga natură a creației regizorale și numai ținând seama de ea poate fi abordată corect problema autorului, respectiv a creatorului filmului.

Nevoia aceasta maladivă de raționamente prin analogie a dus la numeroase alte confuzii. Definierea regizorului de film a fost încercată adesea prin raportarea lui comparativă la alte activități care păreau similare: regizorul de film e ca și regizorul de teatru — interpretul unui text dat, sau regizorul de film e ca dirijorul care interpretează o partitură a altcuiva, animînd-o prin intermediul diferitelor instrumente din orchestră etc. Dar toate acestea trec cu vederea specificul creației regizorale. Compoziția muzicală sau textul dramatic rămîn totdeauna esențialul în creația concertistică sau în cea teatrală. Acolo e vorba de interpretare: dirijorul sau regizorul de teatru comunică auditorilor sau spectatorilor opera muzicală sau teatrală, ei sînt autorii nu ai unei opere, ci ai reprezentării unei opere. Modul de reprezentare poate fi diferit, dar opera rămîne aceeași și interpretarea o ser-

vește doar. Fără compozitor nu există concert, dar și în lipsa unui concert, compoziția există (pot citi partitura sau textul dramatic și singur, dacă am o anume pregătire muzicală sau dacă sînt alfabetizat). Scenariul fără film este o aberație, nefiind operă literară, creată pentru lectură. Scenariul îi oferă în fond realizatorului cam același material faptic, pe care i l-au oferit lui Goethe sau lui Shakespeare legenda lui Faust sau a lui Romeo și a Julietei. Aceeași legendă a lui Faust a stat la baza operei lui Goethe și la cea net diferită a lui Lenau sau a lui Valéry, dar și a lui Schumann, Berlioz, Liszt sau Gounod. Același scenarist e autorul unor texte care, sub mîna unor personalități regizorale diferite, dobîndesc amprenta realizatorului și nu mai pot fi identificate, prin comparație, cu opera scenaristului. Filmele lui Nicholas Ray sînt realizate pe baza scenariilor unor autori diferiți, ca Daniel Taradash & John Mouks, la rîndul lor adaptatori ai unui roman de Willard Motley (*Knock at Any Door — Bate la orice ușă*) sau Andrew Solt, care el însuși prelucrează un text de Edmund H. North, iar acesta la rîndul lui adaptase un roman de Dorothy B. Hughes (*In a Lonely Place — Într-un loc singuratic*) sau Philip Jordan care adaptează un roman de Roy Chanslor (*Johnny Guitar*) sau Walter Newman care își scrie scenariul făcînd un „re-make“ după un alt scenariu de Nunnally Johnson care fusese realizat cu două decenii în urmă de un alt regizor (*The True Story of Jesse James — Adevărata poveste a lui Jesse James*) etc. Totuși, toate filmele lui Ray poartă semnul personalității realizatorului, îl exprimă pe el, comunică un univers interior al regizorului și pot fi recunoscute unul după celălalt. Pe de altă parte, un scenarist impor-

tant ca Ben Hecht a scris scenariile unor filme atât de diferite ca *Underworld*, *Front Page* — *Pagina întâi*, *Scarface*, *Gunga Din*, *La răscruce de vânturi*, *Legend of the Host*, fiecare fiind o operă reprezentativă pentru personalitatea regizorului care le-a realizat: Joseph von Sternberg, Howard Hawks, George Stevens, William Wyler și Henry Hathaway. (Faptul că au fost realizate chiar mai multe filme apelînd la același subiect, de pildă la Faust — *Faust* al lui Murnau, *La beauté du diable* — *Frumusețea diavolului* al lui René Clair, *Margueritte de la Nuit* al lui Autant-Lara — nu poate veni decît în sprijinul argumentației de mai sus: erau variații proprii pe tema dată.)

S-ar putea obiecta că scenariul nu poate fi identificat cu simplul subiect, împrumutat de un Goethe, Shakespeare sau Racine, deoarece nu schema subiectului este esențială aici, ci modul lui de tratare literară, și chiar exemplele date ar putea-o dovedi: scenaristul preia, la rîndul lui, subiecte oferite de alții (romane, piese sau chiar simple subiecte), el fiind cel ce le prelucrează, le dă o formă. Numai că forma, în cazul cinematografiei, înseamnă forma filmului, nu a scenariului. Opera artistică este filmul, scenariul rămînînd, oricum l-am privi, doar o treaptă intermediară. Realizatorul nu face niciodată o simplă ilustrare a unui text, și chiar faptul că introduce în joc elemente estetice diferite de cele ale scenariului (cadraj, unghi, montaj, interpretare, decor etc.) înseamnă că filmul este altceva decît o fidelă ilustrare. Modul de povestire ca și dialogul nu sînt decît două din multiplele elemente din care se compune forma, stilul filmului. Cel care creează această formă, acest stil, este realizatorul. Autorul filmului este acela care îl creează ca expresie a unui univers interior, aparte,

a unei lumi de ideație și de sensibilitate, cel care imprimă filmului forma sa, stilul său (și aici stilul trebuie înțeles în sensul multiplu al termenului: limbajul cinematografic caracteristic, particular, unitatea de tonalitate, felul, caracterul compoziției, al construcției cinematografice).

Opiniile realizatorilor chiar, sînt variate și adeseori contradictorii. Eisenstein, ale cărui filme sînt cum nu se poate mai personale, scria că: „Meseria constă aici în a dezvolta la maximum fiecare domeniu al mijloacelor de expresie și, în același timp, în a ști să orchestrezi, să echilibrezi totul, astfel încît nici unul din domeniile particulare să nu se abată de la baza ansamblului, de la unitatea compoziției“. René Clair detaliază același punct de vedere: „Autorul unui film este acela care «decupează scenariul», conduce «realizarea» materială și efectuează «montajul» scenelor realizate. După părerea mea, aceste două ultime operații trebuie să depindă în întregime de prima. A «decupa»... înseamnă — dacă vrem să comparăm și să revenim la cel mai desăvîrșit dintre dramaturgii noștri — să faci munca pe care o realiza Racine cînd spunea: «Tragedia mea este gata; nu-mi rămîne decît să o scriu»“. Mihail Romm, alt temperament artistic, aflat la alt meridian, afirmă o idee similară: „Filmul trebuie să se realizeze în toate caracteristicile sale, încă în etapa pregătitoare, în capul unui singur om. Și anume, în ceea ce privește conducerea subiectului, a acțiunii, a stilului imaginii, a muncii actorului, a tempoului ritmului, a construcției sonore și de imagine, a formei de montaj. Întreaga muncă ulterioară este o realizare consecventă a ideii regizorale unice.“

Mai mulți autori susțin însă un punct de vedere diferit. „La întrebarea «cine este adevăratul cre-

ator al filmului?» nu putem da un răspuns universal valabil — scrie cunoscutul teoretician al filmului, Rudolf Arnheim. Există filme care reprezintă creația unui singur om, deși au conlucrat mai mulți la producția lui, după cum există filme care au doi — trei — patru — cinci autori.“ Iar Jean Renoir: „În primul rînd ar trebui definită mai exact noțiunea de creator. Dacă admitem că autor, creator este acela care determină stilul filmului, atunci depinde de împrejurări, pe cine îl privim ca atare. Eu, de pildă, consider că atunci cînd Jacques Prévert scrie un scenariu, el exercită o asemenea influență asupra întregului film, încît îl putem considera, pe drept, creatorul operei. Dar, în majoritatea cazurilor, meritul este al regizorului. Claude Autant-Lara nu scrie scenarii, dar stilul filmelor sale este, în cea mai mare măsură, original.“ Iar René Clair confirmă și el această teză: „Cînd un film este rezultatul colaborării, nu există o regulă definitivă pentru stabilirea persoanei adevăratului creator. Oricine a participat la scrierea sau la realizarea lui poate fi socotit creator esențial. Mi se pare ridicol cînd îi aud pe critici proclamîndu-l, adeseori, pe regizor drept creator al filmului, chiar atunci cînd nu a participat la scrierea subiectului sau a scenariului... «Filmul lui X» e o formulă ridicolă dacă nu se referă la un film creat indubitabil de un singur om.“ În același timp însă, un realizator ca Ingmar Bergman, care își scrie singur propriile scenarii, declara că „scenariul este baza *tehnică*, foarte imperfectă, pentru turnarea unui film“. Problema creatorului unic pare a fi una contemporană, deoarece formula filmului de autor este de dată recentă. În realitate însă faptul este prezent în întreaga istorie a cinematografului. Méliès, Chaplin, Eisenstein, Stroheim, René Clair, Jean

Renoir, ca să citez numai câteva exemple clasice, au fost și scenariști ai propriilor lor filme. (Există în același timp tot atâtea exemple de cupluri de regizori-scenariști: Carné-Prévert, Duvivier-Janson, de Sica-Zavattini; întrebat dacă nu dorește să realizeze el însuși un film, Zavattini răspundea: „Nu, pentru că fac echipă cu de Sica, cu el mă simt realizat ca autor și socotesc că de Sica este mai capabil ca mine să prelungească și să creeze ceea ce eu am presimțit“.) Drumul deschis de Méliès, Stroheim, Eisenstein, Clair și alții este continuat astăzi de filmul de autor și duce la împămîntenirea unei practici care va caracteriza, cred, cinematografia viitorului. În acest sens afirma Marcel Moussy (coadaptator și dialoghist al filmului *Les quatre cent coups*): „Socotesc că a ficineast înseamnă să-ți faci singur scenariul și să-l realizezi singur. Cred că se va ajunge din ce în ce mai mult la noțiunea de autor complet. Munca de scenarist este o muncă de preparare, alta decît aceea care duce filmul la concluzia sa... Or, în orice creație, contează gestul final, acela al sculptorului care retușează ceva *in extremis*.“



Nimic mai dificil de surprins, mai anevoios de precizat în cuvinte, decît acel inefabil, dar acut caracter al unui film, care, dincolo de fabulație, de interpretii pe care-i știm din alte întâlniri, de toate elementele atît de numeroase pe care le cuprinde, îi creează stilul specific, aparte, poate unic, dar poate același cu cel cunoscut din alte filme ale aceluiași realizator, deci nu mai puțin aparte. René Clair nu este, cred, altceva decît un stilist și poate tocmai de aceea opera sa poate avea putere de exemplu. Tendința lui de a reduce tragicul existenței la

un balet grațios, de a surîde rămînînd aparent dezinvolt în fața unui fapt dincolo de care se ascunde o mare tristețe, de a pirueta cu ochi zîmbitori în jurul dramei artistului tomnatic din *Le silence est d'or* — *Tăcerea e de aur*, a celui veșnic nemulțumit din *Les belles de nuit* — *Frumoasele nopții*, a savantului care pendulează între tristețea bătrîneții și vidul ignoranței din *La beauté du diable* — *Frumusețea diavolului*, sau a lui Juju din *Porte des Lilas* care nu a făcut nimic în viață și a cărui singură acțiune își dezvăluie pînă la urmă, inutilitatea — modul acesta de a privi viața definește stilul lui Clair. Un fapt puțin cunoscut referitor la *Les grandes manœuvres* — *Marile manevre* al lui René Clair vine parcă să ofere un alt exemplu, o concretizare a celor spuse. O poveste aparent banală deslușea, cu vervă, într-un spirit alegeru, drama gravă a imposibilității a doi oameni de a rupe firele unei conjuncturi sociale ostile. În final, regimentul pleacă din orășel în sunetele vesele ale fanfarei și tînărul ofițer cercetează inutil, în așteptarea semnului convenit, geamul femeii care, ascunsă după perdea, își privește dragostea părăsind-o pentru totdeauna. Alămurile care intonează marșul vivace, zîmbetele lumii pestrițe, strălucirea paradei maschează tristețea momentului de despărțire, ascund cu pudoare întîmplarea tragică de dincolo de perdea, unde o femeie adorabilă își vede plecînd, o dată cu regimentul, unica, probabil ultima speranță de a-și putea părăsi solitudinea. Este aici și o doză de melodramă specifică lui Clair. Faptul puțin cunoscut, la care mă refer, e prima variantă a finalului, pe care René Clair a abandonat-o în favoarea celui pe care-l cunoaștem, o primă variantă care ar fi fost cu totul altceva și în afara aceluia stil bine-cunoscut. Inițial filmul se încheia ast-

fel: tînărul ofițer o roagă pe modista zdrobită de aflarea rămășagului să-l ierte. Dacă-l va fi iertat, consemnul — și în această variantă — era ca, a doua zi, dimineața, cînd regimentul urma să plece la manevre, femeia să deschidă geamul care dă spre stradă. În acea noapte însă, ea se sinucide în camera ei lăsînd deschis robinetul de gaz. Dimineața, proprietara casei o găsește moartă și camera îmbîcșită de gaz; pentru a aerisi, deschide geamul. Și tocmai atunci trece ofițerul care, neavînd habar de cele petrecute, e fericit că femeia l-a iertat. O asemenea soluție dădea un suflu tragic mult prea acuzat și prin aceasta neconform spiritului și stilului filmelor lui René Clair. În versiunea definitivă, moartea nu există, dar aparenta vioiciune a acelei dimineți ascunde o dramă densă în fond, aceea a resemnării, a unei vieți frînte, fără a fi ucisă. De altfel, chiar și în *Porte des Lilas*, concepută pe alte coordonate dramaturgice decît ale comediei grațioase, finalul sfîșietor de trist e completat de acel dialog dintre Artistul și Juju, al cărui umor capătă un relief tragic prin simetrie față de începutul filmului: Artistul îl privește pe Juju și apoi toarnă din sticlă, pînă la ultimele picături, în paharul prietenului său. „*Juju*: Bine, dar tu? *Artistul*: Nu mai vreau. *Juju*: N-ai băut nimic. *Artistul*: Ție ți-e mai sete decît mie...” Și ultimele fraze ale scenariului sună astfel: „Totul este calm. S-ar părea că nimic nu s-a întîmplat în cartierul *Porte des Lilas*“.

Desigur că, în cazul lui René Clair, lucrurile sînt mai simplu de urmărit, realizatorul fiind și propriul său scenarist. Dar descifrarea stilului unui film nu ne interesează acum pentru a detecta personalitatea care l-a creat; de aceea cazul Clair este semnificativ. El se opune tragicului dens al filme-

lor lui Carné, patosului incandescent, emfatic al filmelor lui Dovjenko, lucidității cu sclipiri dure de oțel, dar străbătute de lirismul aspru al filmelor lui Nicholas Ray.

O cercetare atentă a filmului lui de Sica *Hoții de biciclete* ne îngăduie să aflăm cîteva elemente ale stilului realizatorului italian. Văzînd acest film, ai un vag sentiment de irealitate, pe care-l transmit imaginile sale. Însă nu din pricina vreunui trucaj (imaginea filmului, turnat în cea mai mare parte în exterioare, e de un perfect realism), ci din cauza comunicării punctului de vedere al eroului, a unei candori a lui Ricci care nu-și poate închipui niciodată că societatea e în stare să strivească într-atîta un om neajutorat și nenorocit. Numeroase scene ale filmului, dar și mai numeroase detalii aparent secundare din aceste scene, converg spre transmiterea acestui sentiment al eroului. Răutatea oamenilor, brutalitatea mecanismului social, a aparatului de stat, toate îl surprind pe Ricci incapabil să realizeze rațional atîta răutate. Să ne oprim asupra uneia din secvențe, cea a slujbei religioase pentru săraci cînd Ricci, urmărind disperat pe un complice al hoțului, ajunge în biserică. Slujba este organizată de catolicii bogați pentru sărăcimea cartierului. Falsitatea slujbei apare evidentă în clipa în care Ricci, simbol al celor cărora le este închinată slujba, o perturbă. Din comunitatea aceasta de oameni, adunați pentru a-și cînta pe melodii bisericesti dorința de a elimina mizeria, eroul lui de Sica, aflat în autentică mizerie, este eliminat ca inoportun. În căutarea unei soluții imediate pentru a ieși din mizerie, Ricci îl urmărește pe hoț și răvășește astfel stabilitatea rigidă a înseși rangurilor aflate în biserică. Întîmplarea este cuprinsă în scenariu. Dar

stilul clar al lui de Sica cristalizează semnificațiile imaginilor, detaliile scenelor, alternanța dintre gesturile lui Ricci și reacțiile variate ale celor din jur; ideea apare clar din confruntarea acestor antagonisme, degajând acel aer ușor ireal care ne transmite realitatea interioară, subiectivă a eroiului.

Stilul lui Fellini, ușor de urmărit și în modul în care e realizat fiecare plan, se vedește limpede și în construcția filmelor sale. Găsim aici o mereu aceeași simetrie obsedantă, o descriere de linii care se întîlnesc în cercuri concentrice, semnalînd condamnarea — după Fellini, fără ieșire sau uneori cu o mică speranță doar — la care condițiile sociale îi proscriu pe eroii săi. *Noaptea Cabiriei*, *La Strada*, *Il Bidone* — *Escrocul*, *La dolce vita* urmau aceeași construcție care lasă impresia unei imobilități, marcate de această continuă reîntoarcere la punctul inițial. Cabiria este victima unui atentat, cu scopul de a fi jefuită, la începutul filmului și finalul reface aceeași dramă, pe alte coordonate sentimentale. *Escrocii* începe cu drumul mașinii purtînd însemnele statului papal și termină în același fel, doar călătorii sînt alții. *La dolce vita* este o suită de asemenea cercuri în care zorile revin întotdeauna, marcînd sfîrșitul unui ciclu și începutul altuia, identic. Slabele raze de speranță, zîmbetul final al Cabiriei sau silueta fragilă a fetei din *La dolce vita* vorbesc despre dorința realizatorului de a comunica fragilitatea unui vag optimism.

O adevărată știință a stilisticii cinematografice nu există încă. Într-un moment cînd analiza stilistică literară apelează la mijloacele matematice, în domeniul filmului încă nu au fost bine stabilite nici măcar elementele structurale ale stilului. Totul se află încă la nivelul unor meditații lipsite de

orice rigoare, nefiind încă bine precizată și unanim acceptată nici ideea existenței unui limbaj cinematografic, nefiind încă acreditată nici cealaltă idee de bază, a distincției dintre cinematografie ca scriere și cinematografie ca spectacol. Abia după elaborarea unei stilistici cinematografice se va putea iniția analiza stilistică a unor anume filme sau a operei unui anume realizator. Până atunci, continuăm să plutim în vag.

O stilistică cinematografică ar putea da un răspuns și la întrebarea: de ce, mulțumită căror valori, rămân eficace unele pelicule realizate în trecutul îndepărtat al istoriei filmului, în timp ce altele își pierd puterea de a emoționa după nici un deceniu? Operele mari din trecut ale cinematografiei — și ne-o demonstrează însăși experiența noastră de spectatori — au rămas interesante și valoroase nu prin caracterul lor muzeal, de curiozitate istorică. Marile filme emoționează și azi, ca și ieri, și vor rămâne, fără îndoială, și în conștiința spectatorului de mâine. Beethoven pretindea operei de artă „efecte multe cu mijloace puține“. Dar care sînt, în fapt, în domeniul filmului, aceste mijloace?

DICȚIONAR:

ASISTENT DE REGIE: Colaborator al regizorului, îl secondează pe platou. De regulă, regizorul are doi asistenți, primul dintre ei avînd și sarcina de a pregăti filmarea, figurația și chiar de a repeta cu figuranții (este numit și regizor secund). Adeseori asistentul este un viitor regizor care își face astfel pregătirea sub îndrumarea unui maestru.

CINEAST: Termen creat de Louis Delluc în 1922 și desemnînd pe toți aceia care, cu excepția actorilor, participă la realizarea filmului (Delluc menționa „animatorii, reali-

zatorii, artiştii, industriaşii care fac ceva pentru industria artistică a cinematografeiei“).

DECUPAJ: Textul care se numeşte şi scenariu regizoral; este transcrierea, în limbajul de specialitate, a scenariului, compusă de regizor înainte şi în vederea filmării. Decupajul e o descriere a viitorului film pentru uzul echipei de filmare (regizor, operator, actori, sunetist, monter ş. a.) şi presupune fragmentarea (decuparea) acţiunii în secvenţe şi planuri conţinând toate indicaţiile tehnice şi artistice necesare (imagine: descrierea acţiunii, a ambianţei, a mişcării actorilor, precizarea luminii, a mişcării aparatului, detalii privind costumele, recuzita etc., precum şi lungimea prevăzută a planurilor; sunet: dialog, zgomote, muzică).

MIZANSCENĂ: Termen preluat din teatru. Punerea în scenă, respectiv punerea în cadru (mişcarea actorilor, dar şi compunerea celorlalte elemente plastice ale imaginii cinematografice) în funcţie de decupaj.

PRODUCĂTOR: 1. Cel ce asigură baza financiară a unui film. Există firme producătoare, dar şi producători independenţi. În istoria filmului, numeroşi producători au avut un rol important în stimularea dezvoltării cinematografeiei: unii au imprimat adesea chiar un anume stil filmelor produse de ei — astfel se poate lesne recunoaşte stilul filmelor produse de Adolph Zukor, spre deosebire de cele produse de Irving Thalberg; 2. În cinematografia americană, producătorul („producer“), e altceva decât firma producătoare, e o persoană cu un rol creator. În practica acestei cinematografii, regizorul („director“) se ocupă numai de îndrumarea actorilor pe platou, întreaga activitate regizorală anterioară şi posterioară acesteia (distribuţie, decupaj, montaj) fiind atribuţia *producer*-ului. Marii regizori americani au fost şi sînt „director-producer“, cumînd

declarat cele două funcții care în cinematografiile europene sînt cumulate implicit.

REALIZATOR: Termen folosit de critica franceză pentru a-l desemna pe regizor și care indică cel mai precis funcția artistică a acestuia.

SCRIPT-GIRL: Tehnician — cel mai ades femeie — care urmărește pe platou amănuntele filmării și le notează, pentru fiecare plan în parte — de la mișcarea actorilor pînă la detaliile de îmbrăcăminte sau coafură — în vederea montajului și pentru asigurarea perfecțiunii racordurilor dintre planuri.

TURNARE (a unui film): Operația completă a înregistrării pe peliculă a unui film. Termenul își are originea la începuturile cinematografiei, cînd, spre a filma, operatorul trebuia să învîrtească (*turner*) o manivelă care acționa aparatul.

II. SCENARIUL — DRAMATURGIA FILMULUI

Filmul este mai vechi decît scenariul cinematografic. În practica lui Georges Méliès, scenariul era comunicat doar verbal, sau în cel mai bun caz reprezentat de cîteva rînduri aruncate pe marginea unei hîrtii sau a unui plic aflat întîmplător la îndemînă. Marele comic Buster Keaton își amintește: „N-aveam niciodată un scenariu... începeam doar să vorbim despre o întîmplare și să ne comunicăm tot ceea ce ne venea în minte în legătură cu ea, iar apoi puneam toate acestea cap la cap“. Scenariul pentru *Crucișătorul Potiomkin* cuprindea cîteva pagini dactilografiate și atît. Ulterior, însă, scenariul cinematografic a cîștigat altă importanță, într-atîta încît s-a ajuns la discuția amintită despre primordialitatea rolului scenaristului sau a regizorului ca autor al filmului.

Etapale istorice au fost, în mare: cinematografia practică de Lumière — surprinderea pe viu a realității; filmele realizate pentru prima oară de Méliès și devenite apoi un mod de existență a cinematografului: filmarea unor spectacole, înscenări preexistente și independente de posibilitățile cinematografului, înscenări pe care acesta le înregistra întocmai; crearea unor spectacole special destinate

lor și apariția unor scenarii scrise special pentru film; o dată cu introducerea sunetului, apariția scenariului complex, prevăzând și dialogul. Mai cu seamă de la începutul sonorului, rolul scenariului devine esențial pentru existența filmului, și anume fiindcă el îi determină orientarea. Sensurile ideologice ale unui film, conținutul lui de idei și uneori chiar unele elemente stilistice se definesc încă în scenariu. (Poate că e cazul să subliniem aici, în legătură cu problema paternității operei cinematografice, faptul că actul regizoral înseamnă nu numai prelucrarea scenariului, ci chiar și alegerea sa: nu mi-l pot închipui pe Orson Welles realizând un film după un scenariu de Henri Jeanson, după cum nu-l pot închipui pe Visconti folosind un scenariu de Ben Hecht.) Există în istoria recentă a cinematografului un fapt care ilustrează, cu sugestivitatea unei fabule, acest adevăr. Duminică 14 ianuarie 1951, un ziar din Roma, *Messagero*, insera următoarele rînduri publicitare: „Se caută stenodactilografă, tinăără, inteligentă și activă, pretenții moderate. Prezentarea luni între orele 10 și 11, pe Via Savoia 31“. Ziarele de seară din ziua următoare publicau o știre anodină, tot de cîteva rînduri, în care se relata că la ora 11, în urma unui anunț, se prezentaseră trei sute de candidate sub povara cărora scara șubredă a clădirii s-a prăbușit, pricinuind moartea unei femei și rănirea altor 70. Faptul acesta divers a stat la baza a două scenarii de film. Primul era scris de V. Brancati și Augusto Genino, iar filmul a fost realizat de cel din urmă. Aci accidentul era folosit doar ca pretext care să permită o legătură între povestirile a trei dintre victime; fiecare venise să obțină slujba pentru alt motiv: una pentru că fusese violată în copilărie (!), alta pentru că trăia cu un soț bogat care o plic-

tisea, iar a treia pentru a scăpa astfel de obsesia stupefiantelor. Filmul se intitula *Trei povestiri interzise* și încerca să demonstreze că femeile romane care rîvnesc la o slujbă nu sînt șomere, ci cucoane cu bunăstare, dornice să-și asigure o ocupație doar pentru a-și alunga plictisul. Filmul a fost banal. Autorii celui de-al doilea scenariu au pornit de la același fapt, dar înțelegîndu-i semnificația socială. Zavattini, unul din autori, a avut următoarea idee: el a inserat în același ziar un anunț asemănător (echipa trebuia oricum să angajeze două secretare pentru producția filmului). În urma noului anunț s-au prezentat 120 de candidate cu care, paralel cu probele necesare de angajare, autorii au discutat îndelung. Pe baza acestei anchete, Zavattini și trei coautori au scris scenariul filmului care purta titlul *Roma, ora 11*, realizat de De Santis. Spre deosebire de primul film, *Roma, ora 11* este o secțiune în viața păturilor sociale care suferă de pe urma șomajului. Sub pana diferiților scenariști, aceeași întâmplare căpăta alte semnificații, devenea punctul de plecare a două opere cinematografice diametral opuse.

S-a scris și se scrie mult despre natura scenariului de film, căutîndu-se definirea lui ca gen literar, stabilirea coincidențelor și a deosebirilor față de alte genuri ale literaturii. Nu este locul aici să ne oprim asupra acestor analogii, ar trebui să enumerăm însă cîteva date de bază: a) scenariul de film este similar operei literare prin faptul că el cuprinde atît invenția întâmplării, fabulația, cît și dialogul, definirea cu mijloace literare deci, a unor personaje, caractere; b) scenariul literar nu este operă independentă, fiind scris nu pentru lectură, ci în vederea realizării unui film, cu acest scop precis și ținînd seama de legile acestuia;

c) scenariul de film se realizează, ca spectacol, o singură dată, într-o unică ipostază, într-o singură interpretare cinematografică (chiar „remake“-ul presupune și o modificare a scenariului, mai cu seamă a dialogului); d) scenariul cinematografic ajunge la spectator nu nemijlocit, ci prin interpretarea regizorală, și scenaristul își scrie opera știind că între el și public se va mai interpune o personalitate artistică, aceea a regizorului (publicarea scenariului se face de obicei — atunci când se face — *după* ce filmul a rulat și în urma succesului acestuia); e) în sfârșit, dramaturgia cinematografică are legile ei specifice precise, fapt care l-a determinat de pildă pe N. Zarhi să militeze pentru încetățenirea termenului de „cinematurgie“ care i se părea mai propriu. (S-au făcut numeroase analize ale acestor legi. Așa cum legile dramaturgiei au fost cercetate de un șir de autori, un Georges Polti sau Gatti stabilind chiar 36 de situații dramatice posibile, în domeniul scenariului de film s-au scris o sumedenie de lucrări, unele teoretice, cele mai numeroase însă cu scop practic, lucrativ, cuprinzând regulile de alcătuire a scenariului, „rețetele“ sale. Când se vorbește însă de dramaturgie, aceasta se referă de fapt nu atât la legile scenariului, cât la analiza dramaturgică a unor filme finite, montate: așadar nu dramaturgia scenariului, ci în realitate dramaturgia filmului.)

O abordare sistematică, analitică a problemei scenariului ar trebui să pornească de la precizarea necesității unei teme clare. În subcapitolul „Tema“ din studiul său despre scenariul cinematografic, Pudovkin subliniază privitor la aceasta că „o cerință care va exista probabil întotdeauna — fiindcă ține de esența însăși a cinematografului — este *claritatea*... Regula noastră va fi următoarea: for-

mulează tema precis și clar — altfel munca ta nu va căpăta sensul și unitatea care condiționează orice operă de artă.“ În același studiu, Pudovkin definește tema ca idee principală a filmului: „stabilind tema, adică ideea principală care călăuzește selecționarea materialului, scenaristul trebuie să procedeze la gruparea lui...” Definiția lui Pudovkin este, după Guido Aristarco, prima definiție a noțiunii de temă. Teoreticianul italian Umberto Barbaro dezvoltă ideile lui Pudovkin și, amintind de existența a trei faze: tema, scenariul, realizarea cinematografică a scenariului, susține că tema este mai importantă decât scenariul, deoarece acesta din urmă nu este, în parte, decât forma în care se realizează tema. Filmul fiind o operă colectivă la care conlucrează personalități, temperamente variate, lui Barbaro îi apare și mai limpede importanța temei, care constituie „baza etică a întregii colaborări“.

Prin acuitatea lor socială, temele noi pe care le-au abordat cineștii neorealiști, de exemplu, au dus într-adevăr la soluții regizorale, de stil, deosebite, specifice. S-a spus adeseori greșit că noutatea neorealismului a constatat în scoaterea personajelor din decorurile studiourilor și filmarea lor în stradă. Neorealiștii nu au abandonat însă practic aproape niciodată studioul (sau au făcut-o din nevoi strict practice, materiale), iar filmarea în decoruri naturale nu reprezenta nicidecum în acea vreme o noutate revoluționară. Ineditul operei lor constă înainte de toate în abordarea realistă, curajoasă a marilor și acutelor probleme sociale asupra cărora și-au deschis ochii. Oprindu-se asupra temei șomajului, de pildă, neorealismul a creat filme de o mare diversitate în funcție de personalitatea artistică a fiecărui realizator, gama extinzân-

du-se de la *Roma, ora 11 la Hoții de biciclete*. În ce măsură importanța temei este primordială o dovedește și Eisenstein în studiul său *Caracterul organic și patosul în compoziția filmului „Crucișătorul Potiomkin”*. Eisenstein dezvăluie aci felul în care au fost rezolvate în film, prin mijloace de compoziție, caracterul organic și patosul temei, el dovedește într-o minuțioasă și scilpitoare analiză că în toate elementele operei cinematografice se oglindesc caracteristicile generale ale temei. Este o admirabilă demonstrație privind însemnătatea pe care o are tema pentru dramaturgia filmului.

O dată precizată tema, aceasta „intră în prelucrare”, cum spune Pudovkin. Prima ei prelucrare constă în precizarea subiectului. Pentru că subiectul e forma în care se concretizează tema. Legătură lor e atât de strînsă, de organică, încît Pudovkin ține să precizeze: „concepînd tema, trebuie să concepem aproape simultan și forma mai concretă a subiectului ei”.

O paranteză: S-a vorbit și se continuă încă să se vorbească adeseori despre așa-zisul subiect „cinematografic” (înțelegem în general prin subiectul filmului ceea ce englezii numesc „story”, adică ceea ce s-ar putea numi intriga filmului, fabulația în liniile ei mari; acum însă am pus ghilimele pentru că mă refer la adjectivul „cinematografic” care se utilizează, cum vom vedea adeseori, impropriu). Noțiunea mi se pare falsă, rezultatul unei vulgarizări a problemei și analogă, pe plan teoretic, cu formula populară a întîmplării „ca în filme”. Creația cinematografică curentă a infirmat existența unor subiecte „cinematografice”, în opoziție cu altele care nu ar avea viabilitate pe ecran. Problema derivă din concepția greșită despre necesitatea ca în film să existe cu orice preț o tensiune

dramatică spectaculoasă, dintr-o neînțelegere a dramatismului autentic. Acest dramatism nu are neapărat legătură cu cel exterior, aparent, în care mișcarea este cu tot dinadinsul agitată. Jean Epstein scria în deceniul al treilea: „Vizez la un film în care să nu se întâmple, dacă nu nimic, cel puțin nu mare lucru“; Eisenstein visa la un moment dat să transcrie pe peliculă *Capitalul* lui Karl Marx; Zavattini își mărturisea dorința de a realiza un film care să înfățișeze 90 de minute din viața unui om căruia nu i se întâmplă nimic; în sfârșit, Heifitz a creat acel admirabil *Doamna cu cățelul*, găsind corespondentul cinematografic al lumii cehoviene, explicitînd dramatica mișcare interioară a unor oameni în aparentă imobilitate, ca să nu mai vorbim de filmele lui Antonioni în care întîmplarea dramatică, în sensul clasic, este adesea absentă și, oricum, neesențială. Bresson spunea: „Ceea ce este interior comandă. Știu că aceasta poate părea paradoxal într-o artă care e în întregime exterioară. Dar am văzut filme în care toată lumea aleargă și care sînt lente. Altele în care personajele nu se agită și care sînt rapide. Am constatat că ritmul imaginilor nu poate corecta încetineala interioară. Numai nodurile care se leagă și se dezleagă în interiorul personajelor îi dau filmului mișcarea lui, adevărata lui mișcare.“ Filme ca *Un condamnat la moarte a evadat*, *Une femme mariée* și multe altele dovedesc că nu există subiecte „cinematografice“, ci că pot exista numai tratări necinematografice ale unor subiecte. Marguerite Duras, autoarea scenariului *Hiroșima mon amour*, film realizat de Alain Resnais și apreciat elogios în întreaga lume, povestea: „Tot ce mi-a spus Resnais a fost: «scrie literatură, scrie ca și cum ai lucra la un roman. Nu te preocupa de mine; uită aparatul de filmat».

Gîndul lui era să-mi filmeze scenariul așa cum un compozitor ar pune pe muzică o piesă — așa cum Debussy a făcut-o cu *Pelléas și Mélisande* a lui Maeterlinck. Chiar și cantitatea imensă de ecranizări ale unor opere literare, produse în ultima vreme pe toate meridianele, dovedește falsitatea criteriului privind subiectul.

După o foarte spirituală diatribă împotriva ideii așa-numitelor „subiecte mari“, Claude Chabrol scria: „După părerea mea, nu există subiecte mari sau mici, deoarece cu cît subiectul este mai mic, cu atît poate fi tratat mai cu grandoare“. Și încheia: „*En vérité, il n'y a que la vérité*“ (ceea ce s-ar putea traduce cu: „În realitate, nu există decît realitatea“). René Clair declarase că „un scenariu bun nu poate fi povestit“, iar mai tîrziu, revenind întrucîtva asupra caracterului categoric al afirmației: „un scenariu bun trebuie să poată fi povestit în cîteva fraze“. Este vorba aici despre simplitatea fabulației unui film, despre omogenitatea necesară acțiunii pentru a alcătui un bun scenariu.

Există nu numai legi artistice ale scenariului, dar și o tehnică a sa. Deși numeroși scriitori dintre cei mai buni fac azi parte dintre scenariști (fenomenul este de altfel vechi; și Macedonski — ca să dăm un exemplu — visase să vadă un film realizat după un scenariu al lui), a avut loc și o specializare și așa se face că întîlnim pe genericele filmelor numele unor autori cunoscuți în viața artistică tocmai în calitate de scenariști: H. Jeanson, Ch. Spaak, Zavattini, Ben Hecht și numeroși alții. Îndeletnicirea aceasta a atras și pe mulți care nu aveau nici măcar preocupări adiacente cu cinematografia și dacă filmul după scenariul fostului președinte Roosevelt, de pildă, nu a fost niciodată realizat, aceasta se datorește pur și simplu... pier-

derii scenariului în labirintul unui studio hollywoodian.) Modurile de redactare a scenariului variază de la o producție națională la alta și ar fi utilă o informare asupra lor pentru înțelegerea unor date cuprinse în genericele filmelor. În producția românească, scenariul filmului, socotit operă literară, este în întregime creația autorului sau autorilor lui, aceasta însemnând că el cuprinde, iscate din aceeași pană, atât scenariul cât și dialogul. Fie semnat de autor, fie de coautori cu funcții egale (uneori participă la redactarea lui și regizorul), scenariul unui film nu este socotit semifabricat, ci operă literară finită. Italienii mai cu seamă folosesc metoda unei echipe care lucrează sub îndrumarea unui scenarist cu mai mare experiență, primul pe lista lungă de autori ai scenariului pe care o întâlnim în mai toate genericele filmelor italiene. Metoda americană este în cele mai multe cazuri aceea a unei stricte specializări: aci, în general, fiecare fază a conceperii unui scenariu e rodul muncii unui alt ins, care nu are nici o legătură creatoare cu nici unul din coautori, fiecare lucrând exclusiv în specialitatea lui precis delimitată. Metoda franceză cunoaște de asemenea o specializare dar aci toți factorii participă în colaborare la realizarea scenariului. De multe ori, scenariile filmelor franceze au trei autori: autorul subiectului conceput pentru ecran, apoi adaptatorul, adică specialistul care, pe baza lucrării inițiale, stabilește construcția cinematografică a operei care urmează să se filmeze și, în fine, autorul dialogurilor. De aceea, pe genericele filmelor franceze întâlnim, în afara specificării autorului scenariului, și pe aceea a autorului dialogurilor, iar de multe ori și numele celui care a oferit subiectul. Fazele scenariului în producția franceză — în fond identice peste tot,

chiar dacă scenariul este opera unui singur creier și condei — sînt următoarele: 1. subiectul; 2. synopsis, adică o scurtă relatare a acțiunii, pe maximum 10—20 de pagini, care constituie osatura operei; 3. „continuitatea“, în care scenele se înlănțuie, se definesc, lasă să se întrevadă cu oarecare precizie posibilitățile lor de dezvoltare dramatică; 4. ultima formă, la care se adaugă dialogul, denumită decupajul artistic sau decupajul scenelor dialogate, în care intervine autorul dialogurilor. El reia scenele din „continuitate“, la care de obicei a colaborat împreună cu realizatorul și înlocuiește rezumatele dialogului cu dialogul definitiv, intervenind chiar în construcția scenelor. Această ultimă formă are cca. 90—120 pagini și se înseamnă indeobște pe două coloane ale paginii, notîndu-se pe prima indicațiile privind imaginea, iar pe a doua dialogul.

Dialogul de film își are legile lui, dintre care una este aceea a conciziunii. Calitatea literară a dialogului cinematografic, prin definiție concentrat, dens, este evident alta decît cea a dialogului teatral; el e mai aproape de cel cotidian, totuși diferit de acesta. Mulți critici vorbesc cu admirație despre autorii neorealiști care reușesc să înfățișeze viața nu prin niște procese-verbale, ci prezentînd mișcările, gesturile, dialogurile fără nimic de prisos, redînd pe ecran un „artificial“ în sensul bun al cuvîntului, care reflectă sintetic realitatea. (În afara calității literare a dialogului de film, există cerințe de ordinul echilibrului, al economiei lui. Filmul trebuie să fie vorbitor, dar nu vorbăreț, se spunea la începuturile sonorului. Dar asupra acestui aspect al dialogului, despre funcția sa specific cinematografică, va mai trebui să revenim în capitolul despre *sunet*.)

Din analiza atentă a unor opere cinematografice rezultă că valoarea lor e întotdeauna direct proporțională cu grija care s-a acordat — sau nu — construcției. Un scenarist francez, Henri Jeanson, își amintește într-un articol intitulat *Cinci săptămîni la Beaumont*, despre o primă experiență în jungla cinematografiei comerciale, dirijată de oameni ca acel „domn gras, care pare mai gras decît el însuși și care seamănă cu un măr care a înghițit un pepene“. Iată întîmplarea: dramaturgul Alfred Savoir îl invită o dată pe Jeanson să adapteze o piesă intitulată *Coasta ae Azur*. După trei săptămîni de muncă intensă, scenariul era gata. Filmul urma să se turneze în patru versiuni: franceză, germană, engleză și spaniolă, de către patru regizori. La lectură, cei patru regizori prezentară obiecții: francezul obiecta împotriva căsătoriei personajelor, pretinzînd înlocuirea ei cu un divorț; germanul comunica iritat că pentru rolul tatălui angajase un june-prim, drept care rolul trebuia schimbat, tatăl urmînd să devină frate; englezul refuza finalul care se desfășura pe Coasta de Azur, fiindcă el nu suporta marea; spaniolul obiecta împotriva perechii de tineri în rolurile principale, cerînd — deoarece publicului spaniol îi place să rîdă de socri — ca ei să fie transformați în socri... Jeanson renunță la scenariu. Nu și Paramount-ul. Se încheie contract cu un alt scenarist, dar marfa pe care o furniză acesta se dovedi mult prea stupidă pentru a putea fi folosită. Un al treilea veni cu idei noi: un magazin imens... o sută de vînzători în jachetă vor cînta un marș: „sîntem cei mai mari vînzători din lume, din cel mai mare magazin din lume...“, două sute de portari vor relua melodia: „sîntem cei mai mari portari din lume, din...“, apoi patru sute de vînzătoare cu fuste scurte și ciorapi negri vor

defila cîntînd: „sîntem cele mai frumoase vînzătoare...“; partea a doua a filmului trebuia să se petreacă în vagon-restaurant, și a treia la Cap d'Ail. Formula a fost adoptată, s-au făcut decorurile, s-a cumpărat un vagon-restaurant, s-au confecționat o sută de jachete, două sute de livrele, patru sute de fuste... Cînd scenariul a fost gata, boss-ul îl respinse ca „idiot“. Apoi își începu activitatea un alt scenarist. Filmul se și turnase cînd... la proiecție, boss-ul se enervă: unde e vagonul meu? vagonul-restaurant? Și scenariul fu refăcut, filmul se turnă din nou. Pînă la urmă, gata în ultima formă, s-a constatat carența dialogurilor și filmul a fost post-sincronizat, cu alte dialoguri... Apoi prezentat publicului.

Istorisirea lui Jeanson nu mai are nevoie de comentarii: apare evident de aci dezinteresul pentru compoziția scenariului în cinematografia comercială. Problema este însă însemnată în arta cinematografică și sesizată de toți cineasții serioși; ea constituie o preocupare majoră a scenaristului.

Intr-un film sînt în genere 9—13 secvențe, adică unități corespunzînd oarecum capitolelor unui roman mă refer bineînțeles la filmul de dimensiuni standard de cca 90 de minute de proiecție). Secvențele se divid în scene situate într-un decor determinat, cu un număr determinat de personaje. S-a constatat că un film de construcție clasică are în general 45—55 de scene, fiecare durînd îndeobște cca 2 minute. (Godard a mers, în *Vivre sa vie*, pînă la a împărți filmul în capitole distincte, cu titluri delimitatoare.) Există, așadar, în practică o construcție a unui scenariu cît de cît precisă. Aceasta în ceea ce privește, să zicem, timpii filmului.

Referitor la compoziția liniilor directoare ale scenariului, este dificil de stabilit legi, canoane, din pricina varietății imense de genuri și soluții. Aș indica câteva dintre cele mai curențe, pentru o mai ușoară identificare a lor în sălile de cinematograf (referirea la scenariu este aici evidentă).

1. Filmul urmărește o linie dramatică unică. Poate fi vorba de a) o singură întâmplare (vezi *Il tetto* al lui de Sica, scenariu clădit pe dorința obsesivă a cuplului de tineri care visează să-și aibă casa lor, sau *La notte* al lui Antonioni care urmărește viața unui cuplu în decursul câtorva ore), sau de b) urmărirea unei drame monoliniare prin înlănțuirea unei suite de întâmplări (fie într-o formă „închisă” ca în *Le notti de Cabirie*, unde două întâmplări analoge din viața Cabiriei care deschid și închid simetric filmul încadrează un șir de fapte convergînd spre urmărirea aceleiași linii dramatice, sau ca în *Cléo de 5 à 7* de Agnès Varda, unde prima scenă este o întrebare la care ultima dă răspunsul, fie într-o formă „deschisă”, în care finalul nu este decît începutul unei alte acțiuni posibile lăsate în suspensie, ca în *Momentul adevărului* al lui Francesco Rosi sau *Aventura* lui Antonioni, care, într-un fel, se și continuă în *Noaptea*).

2. Se înlănțuie două linii dramatice, care se pot întretaia, despărți și iarăși uni apoi, ca o linie melodică în armonie (*Apartamentul*, *Șarada*).

3. Altă formulă a compoziției dramatice este aceea a dramei centrale cu ramificații divergente, pornite însă din același simbul dramatic și răspunzînd aceleiași întrebări dramatice, ca în cazul filmului *Moartea unui ciclist* de Juan Antonio Bardem; filmul începe cu accidentul în cauză. Aceste accidente generează însă mai multe drame, unele suprapuse, altele divergente în sensurile lor. Ac-

cidentul e pricina procesului de conștiință al lui Juan, e catalizatorul care permite analiza rece, obiectivă a dragostei dintre Juan și Maria-José și tot el e punctul de plecare al dramei, de ordin social de astă dată, care pune față în față egoismul lumii în care își duce viața Juan, cu solidaritatea emoționantă a studenților capabili să se ridice cu toții, vehement, pentru anularea nedreptății comise împotriva unuia dintre ei, sau cu solidaritatea oamenilor nevoiași din mahalaua unde trăia ciclistul ucis. Drama crește apoi pe parcurs, ramificându-se de astă dată, și așa apar, altoite pe acest trunchi, drama căsniciei lui Miguel, drama social-psihologică a lui Rafa, criticul de artă ratat și de aceea cinic...

4.O a patra formulă este aceea a filmului în care, legate pe osatura unui fir dramatic unic, se succed un șir de episoade avînd fiecare în parte o anume rotunjime, fără însă a avea independență dramatică. Este cazul filmului lui Fellini *La dolce vita* sau al *Baladei soldatului*. În acesta diu urmă, drumul lui Alioșa lega o serie de episoade: acela al invalidului, al Șurei, al săpunului trimis de pe front soției infidele, episoade care, deși împlinite fiecare, se interferează într-o construcție polifonică. Mergînd mai departe, în același sens, filmul cu episoade poate avea construcția aceluia *Roma, ora 11*, în care firul unic (în acest caz accidentul), nu mai este decît un pretext dramatic pentru a lega, a aduce laolaltă momente, episoade disparate, din viața diferitelor personaje, avînd fiecare în fond independență dramatică. Sau, ca în *Les Evadés—Evadații* ori în *La traversée de Paris—Traversarea Parisului*, o aceeași întîmplare poate aduce în aceleași împrejurări dramatice destine deosebite, construcția scenariului urmărind convergența

sau divergența atitudinii eroilor față de situații care constituie coloana vertebrală dramatică a filmului.

5. Fresca, cu construcția ei complexă, urmărește fie destinul unui erou care polarizează în jurul său altele adiacente (*Austerlitz* sau *The Agony and the Ecstasy* — *Agonie și extaz*, fie mai multe vieți a căror traiectorie permite incursiunea în diferite medii sociale, zugerăvirea unor evenimente disparate dar omogene prin sensul lor (*Rocco e i suoi fratelli* — *Rocco și frații săi*).

...Desigur că pomenindu-le pe acestea, care sînt poate cele mai frecvente, nu am epuizat toate formele de compoziție ale scenariului. Dar oricum ar fi ele, trebuie să insistăm asupra obligatoriei caracter de omogenitate al scenariului, asupra necesității de a urma o linie dramatică precisă, clară. Altminteri, ruptura în film este inevitabilă, fie în forma impreciziei problematice ca în *Puștiul*, în care două probleme, aceea a copilului și aceea a mamei, se urmăresc paralel, fie în forma întîlnită în *Cer senin*, în care firul dramatic cunoștea o cădere, o încheiere, fiind apoi reluat pe alt plan; filmul avea de aceea mai multe finaluri, cele două părți distincte ale sale își urmau fiecare independent suita ascendent dramatică și apoi încheierea.

Dacă Godard a revoluționat cinematografia, aceasta se datorește în primul rînd felului în care el a distrus canoanele povestirii cinematografice. Dacă întreaga istorie a filmului pînă la Godard poate fi privită ca o continuă străduință spre elaborarea legilor continuității povestirii, spre acreditarea realismului, a autenticității unei acțiuni cinematografice continue, Godard a spulberat iluzia și a demonstrat cît de relativă și instabilă este realitatea, autenticitatea imaginilor unor scene

filmate — el a arătat clar că această realitate nu este decît o nouă convenție. Godard înregistrează o scenă pentru a-i distruge apoi îndată „adevărul“, sfărîmînd iluzia realității convenționale.



În capitolul despre imagine vom avea posibilitatea să ne oprim mai pe larg la ceea ce se numește îndeobște punctul de vedere subiectiv sau obiectiv al aparatului de filmat. Ceea ce interesează însă acum este punctul de vedere asupra acțiunii în general, ca element al construcției scenariului cinematografic. Cele două puncte de vedere cu putință, cel dinlăuntru înîmplărilor, al evenimentelor, sau cel exterior lor, vor apărea limpede în lumina unor exemple. Formula cea mai frecventă este aceea a punctului de vedere exterior. Aceasta este, de altminteri, cel mai ades, nedeclarată și subînțeleasă. Autorii filmului ne relatează o întîmplare fără a apela vizibil la noțiunea de punct de vedere. Iată povestea vikingilor, iată întîmplarea lui Salvatore Giuliano sau un proces la Nürenberg, par a spune autorii acestor filme. Iată, de pildă, povestea Gervaisei. Autorii scenariului, Aurenche și Bost, urmăresc cu un ochi atent, exterior acțiunii, lucid și cercetător, drama femeii. Tumultul interior din sufletul Gervaisei este văzut din afară în măsura în care se reflectă în gesturi, în mimică, adică în măsura în care se exteriorizează. De pildă: Gervaise se duce la gară să-i conducă, nevăzută, pe singurii doi oameni într-adevăr curați, cinstiți din viața ei: pe unicul bărbat care o iubește cu adevărat, pe care îl iubește și ea, dar cu care nu-și putuse uni viața, și pe fiul ei. Amîndoi pleacă și Gervaise le urmărește gesturile. Pe fiecare îl iubește altfel, de unul e îndrăgostită, pentru celălalt are o puter-

nică dragoste maternă. Cele două sentimente distincte i se citesc pe faţă. Dar acestor sentimente de caldă afecţiune li se suprapune amărăciunea de a-i pierde. Plecarea lor înseamnă condamnarea ei definitivă la mizeria sufletească din care ar fi vrut să evadeze. Apoi, când trenul porneşte, Gervaise e copleşită de deznădejde. Şi când se întoarce pentru a părăsi gara, pe faţa ei vezi mai departe, desluşit, resemnarea. Dincolo de valoarea interpretării (Maria Schell face ca toată această alternanţă de sentimente să *se vadă*) aflăm aici o soluţie a scenariului, construit din punctul de vedere exterior acţiunii (în acest caz corespunzând opticii lui Zola: vezi, de pildă, admirabila scenă, plină de cruzime, a băţii din spălătorie).

Punctul de vedere exterior acţiunii poate urmări crearea unui „suspens“, a unei tensiuni. În multe filme poliţiste, de aventuri, consistenţa dramatică, în acest sens, se naşte din faptul că, rămânând în afara acţiunii ca simplu privitor al ei, spectatorul nu-i cunoaşte misterele, mecanismul şi rămîne sub tensiunea aşteptării, a dezvăluirii acelor necunoscute care determină evoluţia evenimentelor; iar în *Les bonnes causes* — *Cauze drepte*, tensiunea se naşte tocmai din urmărirea desfăşurării neprevăzute a evenimentelor. Alteori, ca în *Balada soldatului*, tensiunea derivă nu din necunoaşterea unui element esenţial dramatic, ci chiar din substanţa evenimentului. În *Balada soldatului* cunoaştem dinainte deznodămîntul. Ştim că Alioşa va muri, pentru că aceasta ni se comunică desluşit în primele cadre. Tensiunea este însă născută chiar din acest fapt: tocmai pentru că ştim că eroul va muri, fiecare clipă pe care o pierde pe drum amplifică dramatismul întâmplărilor.

Modalitatea opusă, aceea s-o numim a subiectivizării punctului de vedere, o cunoaştem din numeroase filme. În *Străzile au amintiri*, fabulaţia urmăreşte expunerea amintirilor unui scriitor, în *Une femme en blanc — o femeie în alb* scrierea unui jurnal creează firul acţiunii, ca şi redactarea scrisorii, tot document personal, intim, în *Scrisoare neexpediată*.

Acestea sînt cazurile unor puncte de vedere intrinseci acţiunii — punctul de vedere al unuia dintre personajele participante la acţiune — folosite numai cu scopul de a explicita legăturile dramatice. (Se întîmplă însă ca formula să fie folosită doar ca un pretext, un impuls iniţial pentru demararea filmului; în aceste cazuri, punctul de vedere enunţat nu este respectat şi filmul devine un amestec ilogic de puncte de vedere diferite.) De multe ori însă, acest punct de vedere subiectiv nu este numai un pretext pentru ţesătura dramatică, ci este autentic şi organic întregului film. Poate unul din cele mai frumoase exemple îl oferă *Comicos* al lui Bardem; analizîndu-l mai atent, vom putea urmări mecanismul fin şi complicat al compoziţiei scenariului, ilustrarea, prin acest caz particular, a celor de mai sus.

Ecranul — spunea Francis Carco — este o gaură de cheie. Gîndul echivalează întrucîtva cu ideea celui al patrulea perete al camerei, pe care scena teatrului îl elimină. Punctul de vedere indiscret al aparatului de filmat permite pătrunderea în intimitatea personajului şi sesizarea unor gînduri şi sentimente care rămîn în mod curent necomunicabile, pentru că sînt mult prea intime. Un asemenea gest este şi cel al actriţei Ana Ruiz în finalul filmului *Comicos*. Ana este singură pe scena teatrului în care cunoscuse puţin înainte primul ei mare succes. Singură, în faţa sălii goale, femeia îşi trăieşte, îşi

exprimă gîndurile. Gîndul este acela al succesului. Observatori indiscreți, noi spectatorii îl surprindem auzind aplauzele masive pe care actrița și le închipuie. Și indiscreția noastră — posibilă datorită viziunii scenaristului — ne permite să o vedem pe Ana Ruiz răspunzînd acestor aplauze închipuite, mulțumindu-le, înclinîndu-se în fața spectatorilor inexistenți, trăind cu toți nervii un eveniment imaginar. Această scenă are, în afara valorii ei intrinseci, și rolul de cheie a opticii întregului film, a cărui forță emoțională rezidă în felul în care comunică substanța de idei: văzînd întîmplările dinlăuntru lor chiar, în miezul lor (subiectiv este aici punctul de vedere al realizatorului, nu *unghiul* de vedere care rămîne exterior, obiectiv), Bardem își propune să înfățișeze destinul tragic al unor actori care nu se pot realiza și sînt destinați ratării. Întreg teatrul este văzut din punctul de vedere al celui care trăiește în el, al celui care participă la viața lui. Scena nu este privită din sală, ci numai de dincolo de rampă. Culisele, cabinele nu sînt percepute cu ochiul unui vizitator în trecere, ci ca făcînd parte dintr-o realitate familiară. Oamenii nu sînt supuși unei observații și cercetări curioase, ci ni se dezvăluie ei înșiși, în momentele de mare intimitate. Punctul de vedere subiectiv nu este în acest caz doar formal, el coincide cu o viziune a lucrurilor urmărită în toate nuanțele și intimitățile faptelor. Continuînd însă analiza filmului *Comicos*, ajungem la un alt punct al problemei noastre, și anume la acela al arhitecturii filmului.

Construcția dramatică a filmului *Comicos* se bazează pe o triplă repetiție care constituie pilonii ei. Sînt trei coborîri sau ridicări de cortină, trei spectacole, care devin punctele nodale ale arhitecturii

filmului. Filmul începe o dată cu sfârșitul unui spectacol. Cortina se mai ridică o dată, publicul aplaudă. Apoi, concomitent cu lăsarea cortinei, trecem dincolo de ea și rămânem pe scenă. Lăsarea aceasta de cortină dezvăluie lumea din spatele ei. Este primul contact. Zîmbetele profesionale ale actorilor care mulțumesc pentru aplauze dispar; în locul lor apare iritarea vedetei, discuțiile nervoase despre punctele litigioase ale punerii în scenă. În costume încă, actorii discută, în timp ce decorurile sînt demontate, scena se depopulează, își pierde cu încetul aspectul cunoscut de public și filmul începe în această ambianță, în această atmosferă (scriem „filmul“, dar ne referim aici bineînțeles la scenariu, în virtutea celor spuse la început). De-a lungul filmului, momentul-spectacol, momentul-reprezentatie apare de trei ori între acest început și finalul invers simetric. Ana Ruiz află că rolul care îi revine de drept nu i-a fost distribuit. Ea irupe în scenă în momentul în care trebuie să apară conform rolului ei din acea seară, dar nu-și poate spune, de furie, replica. Momentul-spectacol este prezentat aici în accidente sale, mecanismul bine pus la punct al jocului actoresc pe care l-am cunoscut cu puțin înainte este tulburat și paralizat prin declicul Anei. Intensitatea dramei o simțim tocmai prin neregulă, prin inversarea obișnuinței. Scena cunoaște acum o poticnire din care ceilalți actori, rămași lucizi, se străduiesc să iasă. Intrările unora sînt stîngace, forțate, suflerul nu mai izbutește să urmărească textul din cauza numeroaselor sărituri. Organismul acesta, pe care l-am cunoscut o dată, în toată integritatea sa, este acum dereglat. Astfel iscat, comicul aparent subliniază drama. Iar țelul final e dezvăluirea dramei Anei. Revedem apoi scena teatrului în momentul

premierei noii piese în care Ana nu poate juca rolul visat. Momentul, decorticat de pitoresc și înfățișat iarăși în nuditatea lui, în perfecta îmbinare a mecanismului teatral, reușește să comunice, să transmită — nu numai să reprezinte — atmosfera festiv-încordată a unei premiere. Momentul-spectacol reapare apoi, pentru a treia oară, atunci când, în urma unui accident al vedetei, Ana Ruiz are, în sfârșit, posibilitatea să joace rolul pe care și-l dorea atît de intens. Construcția dramatică se bazează aici pe repetare. Ne-am obișnuit, pînă acum, cu comportarea actorului în scenă. Totodată a rămas prezent în memorie felul în care se desfășoară primul tablou din piesă. De data aceasta se refac, cu bună știință, simetric, aceleași întîmplări, e readus în memorie același tonus. Procedul este analog — prin inversare aș zice — ca în cazul declinului provocat de furia Anei. Încordarea derivă acum din faptul că știm ce ar trebui să se întîmple, dar ne e teamă că nu se va întîmpla întocmai. *Simțim* acum tracul eroinei. Preparativele pentru ridicarea cortinei sînt identice, dar emoția e nouă, sporită de însăși identitatea faptelor. Neliniștea e hipertrofiată pentru că știm dinainte ce trebuie să se întîmple. Filmul comunică de fapt acum punctul de vedere al Anei (acesta este o altă ipostază a ceea ce se numește punctul de vedere subiectiv); inhibiția ei, paralizia de care e cuprinsă, incapacitatea de a acționa. Conștiința Anei este vătuită, rațiunea nu funcționează, asistăm doar la repetarea infinită a unei singure fraze din text de către actriță, și de aceea rațiunea nu poate smulge nici o acțiune, nici un gest, panica ucide capacitatea de a auzi, de a judeca. Și se produce apoi reacția inversă celei din prima scenă de care ne amintim. Ana intră, cum se spune, în pielea personajului, personajul

viu, înviat, se smulge din inerția actriței și, devenită eroina piesei, își joacă magistral rolul. Analogia prin inversiune este folosită și aici pe parcurs: același sufler închide dosarul cu textul pentru că prezența sa profesională este inutilă și devine spectator entuziast etc. Așadar, filmul se deschide cu un spectacol oarecare, se încheie cu unul imaginar și este punctat de trei momente-spectacol delimitatorii, înăuntrul cărora, sub semnul cărora, se petrec toate celelalte întâmplări.

O formulă asemănătoare în esența ei, o oferă și *Accident* de Joseph Losey. Filmul începe cu un plan foarte lung înfățișând casa profesorului (Dirk Bogarde) noaptea. Este o liniște perfectă (pe această imagine apare și genericul), întreruptă abia tirziu de zgomotul unor mașini care trec. Se aude apoi zgomotul accidentului. Abia după aceea se deschide portiera mașinii accidentate. Totul în jur este în așteptarea a ceea ce va urma, a explicării a ceea ce s-a întâmplat (aci apare și imaginea unui cal, aflat parcă și el în așteptare). Acum începe acțiunea filmului. În final scena se repetă parcă simetric. Este ziua de data aceasta. Iarăși vedem aceeași imagine, în plan general, și aceleași clădiri. Toată lumea intră în casă și ușa se închide, apoi se aude zgomotul mașinilor care trec. Apoi se aude zgomotul unui accident: și nu vom afla niciodată dacă a fost zgomotul real al unui accident real al lui Stephen — Dirk Bogarde, sau un artificiu al povestirii, un citat, o reamintire a accidentului cu care începuse povestirea. Spre mijlocul filmului există, timp de câteva secunde doar, un plan general — același — al clădirii în momentul în care cele cinci personaje principale ale povestirii se află aci la cină: într-un fel, planul respectiv apare firesc în acest moment al povestirii — dar

totodată el constituie un pilon al construcției dramatice, adăugat celor două, simetrice, care încadrează filmul.

O asemenea analiză a arhitecturii se poate face la oricare dintre filmele al căror scenariu este solid construit. Și este cazul tuturor filmelor de valoare. Pentru că la fiecare vom descoperi o construcție savant gradată, a cărei percepere este uneori mai dificilă la o primă vizionare, dar care devine limpede la o meditare asupra filmului. Unele filme sînt construite după principii asemănătoare celor muzicale, în mișcări succesive, secvențele întrepătrunzîndu-se, revenind la tema majoră; altele au o arhitectură urmărind coeziunea logică, în care sfîrșitul fiecărei secvențe ridică o întrebare al cărei răspuns este secvența ce urmează; unele respectă o severă simetrie, altele se desfășoară liniar, fără reveniri... Arhitectura această dramatică începe dinlăuntrul fiecărei secvențe și continuă cu construcția succesiunii lor. Urmărirea ei atentă, descoperirea ei, oferă spectatorului o delectare care se prelungește dincolo de momentul vizionării filmului.

Tot *Accident* oferă un exemplu admirabil: aci imaginea unor picioare, care revine în diferite momente, constituie puncte de trecere, în interiorul unor secvențe, de la acțiunea în curs la declanșarea unor fluxuri de memorie (ele au același rol pe care l-au avut imaginile mîinilor care reveneau în *Hiroshima mon amour*): după accident, Anna (Jacqueline Sassard) este întinsă pe pat, inconștientă, și Stephen (Dirk Bogarde) o privește și își oprește privirea asupra picioarelor ei; apoi urmează un plan scurt (cu o culoare diferită) a piciorului fetei, într-un pantof al cărui toc se sprijină pe fața cadavrului lui William (Michael York) — este momentul cînd Anna se chinuie să părăsească mașina acci-

dentată în care William își găsisse moartea; urmează un alt prim-plan al lui William rîzînd în timp ce stă de vorbă vesel cu Stephen. Și formula e repetată în film.

O problemă aparte este cea a ecranizărilor. Ea s-a pus în practica producției cinematografice, încă de la începutul istoriei filmului și pînă azi, cu aceeași acuitate și frecvență. Faptul ne e cunoscut din propria noastră experiență de spectatori. Să luăm un exemplu; transpunerea cinematografică a operei lui Shakespeare. CunosC 12 încercări de alcătuire a unei filmografii cuprinzînd adaptările după Shakespeare (și sînt desigur mai multe). Ultima, și cea mai completă, indică 223 de filme făcute după piesele dramaturgului (ecranizări integrale sau parțiale, felurite opere cinematografice create pe baza operelor shakespeariene; în această cifră nu sînt incluse numeroasele filme documentare și pedagogice). Prima adaptare cunoscută este după *Hamlet* și datează din 1900. Douăzeci și una din piesele repertoriului shakespearian au fost adaptate pentru ecran. Valoarea artistică a acestor ecranizări pendulează de la primitivele imprimări documentare ale unor scene dintr-un spectacol teatral, pînă la adaptările originale și autentic cinematografice ale lui Orson Welles, Laurence Olivier sau Kozintev. Numai după *Romeo și Julieta* au fost realizate 41 de filme, iar după *Hamlet* — 35. Filmele acestea au fost produse de cinematografiile din 17 țări (Anglia, Franța, U.R.S.S., S.U.A., Italia, Germania, India, Elveția, Spania, Danemarca, Mexic, Japonia, Egipt, Argentina, Cehoslovacia, Austria, Liechtenstein). Unele transpuneri pe ecran sînt adaptate la specificul național al țării producătoare, altele sînt moderni-

zate ca, de pildă, unul recent în care *Hamlet* este un contemporan, fiu al unui mare industriaș german... Interpretările shakespearlene pe ecran au cunoscut nume celebre (Sarah Bernhardt, Georges Méliès, Alla Nazimova, Mounet-Sully, Asta Nielsen, Ermette Novelli, Francesca Bertini, Emil Jannings, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Harry Baur, Michel Simon, Leslie Howard, Norma Shearer, Serghei Bondarciuc, Richard Burton, Elisabeth Bergner, Laurence Olivier, Orson Welles, Smoktunovski ș.a.).

Începuturile cinematografilei românești sînt legate de asemenea de problema ecranizărilor. Opere literare de Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu au fost ecranizate în primele perioade ale filmului românesc. Prima producție autohtonă a genului pare a fi fost un film-spectacol realizat la Craiova, în jurul anului 1914, după un spectacol cu o piesă de Vasile Alecsandri și intitulat *Cetatea Neamțului*. Ecranizările sînt în genere atît de frecvente, încît, în 1960, dintre filmele care au rulat în premieră în Franța, de exemplu, 100 sînt adaptări după romane. Iar în România, dintre cele 45 de filme artistice de lung metraj, produse între anii 1945 și 1960 (inclusiv), 18 sînt ecranizări după opere literare.

Fenomenul este firesc, determinat atît de nevoia de a exploata cinematografic lucrări literare de valoare, cît și de faptul că numeroase scrieri constituie din capul locului o solidă bază a unor filme. Scepticii au afirmat că ecranizarea unui roman clasic ar duce la necitirea lui de către publicul care, din comoditate, va prefera cărții filmul în cauză. S-a constatat însă că după apariția unor asemenea filme, în genere, tirajul cărților respective crește

vertiginos. Oricum însă, desigur, problema gravă a adaptărilor rămîne aceea a vulgarizării.

În afară de aceasta, ecranizarea devine o „problemă” și din cauza apariției alteia, relativ recente, aceea a plagiatului. Racine a „plagiat” în *Phedra*, Corneille în *Cid*, Shakespeare a preluat în *Romeo și Julieta* o povestire italiană, Molière a fost un cunoscut plagiator în sensul actual al termenului (inexistent în acea vreme). Faptul a trecut neincriminat nu numai pentru că legea plagiatului, noțiunea ei chiar, nu exista, dar mai cu seamă pentru că operele create erau profund personale. Nu sursa fabulației sau inspirația fragmentelor este în acest caz esențială, ci originalitatea creației. Louis Aragon scrie, între altele, aceste rînduri răspunzînd unor critici absurzi ai filmului *Mînăstirea din Parma*, revoltați de „trădarea” față de Stendhal: „... Stendhal ar rîde cu poftă dacă ar citi presa din aceste zile: e mult comic în aceste scrupule fără de sfîrșit exprimate cu privire la el. Dacă a fost vreodată cineva care, fără cea mai mică jenă, își lua bunul său unde îl găsea, pînă la a recopia pasaje întregi din operele altuia, semnîndu-le, acesta a fost Henri Beyle. Și nu este lipsit de haz să te gîndești că se reproșează azi cineaștilor neverosimilitățile din filmul lor, cînd romanul după care a fost făcut, care se petrece la începutul secolului al XIX-lea, este transpunerea unei întîmplări din secolul al XV-lea... După aceasta să ne mai spună cineva că în film turnul Farnese seamănă cu un zgîrie-nori sau că sînt nepotriviri istorice în ceea ce ni se povestește! Esențialul pentru Stendhal era în altă parte. Pentru noi de asemenea, astăzi.” Acest „esențial” — spiritul romanului, sensul¹ lui — a fost respectat în film.

În adaptarea cinematografică există cel puțin două poziții: fie transcrierea fidelă, pedantă a operei literare pe peliculă, fie privirea ei ca o sursă de inspirație și păstrarea sensului ei, a spiritului ei, fără sclavia față de text, adică o transpunere care presupune originalitate. Realitatea este că transcrierea pedant-corectă rămîne imposibilă din multiple motive — nu orice frază literară poate fi vizualizată, lungimea standard a filmului exclude preluarea operei în întregime etc. — și este cel mai ades caducă, lipsită de valoare. (Așa s-a întîmplat cred, cu *Război și pace* al lui Bondarciuc: filmul rămîne o stenogramă imagistică a romanului, realizatorul neizbutind să facă pînă la capăt nici una din cele două operații de bază care i se cereau: selecția și transpunerea mijloacelor literare în cele cinematografice.) De aceea se pornește de cele mai multe ori — și acestea sînt cazurile care ne interesează — de la ideea găsirii unui corespondent cinematografic al lucrării literare, pentru a se ajunge la o operă inedită, originală prin noutatea creației, dar păstrînd spiritul operei literare.

Dar chiar și în cazul unei poziții de fidelitate declarată, voită, creația înseamnă renunțarea la sclavia față de textul original și transpunerea lui într-un alt limbaj, într-o altă artă care are caracteristicile și legile ei proprii. Adevărata adaptare valoroasă este cea care preia opera de ecranizat ca pe un material care trebuie restructurat. Structura celor două opere este diferită, mijloacele de expresie sînt altele. Godard spunea că „greutatea, cînd scrii, este că nu știi niciodată dacă trebuie să spui: «cînd am ieșit ploua», sau «ploua cînd am ieșit». În film totul e foarte simplu, le arăți pe ambele în același timp“. Sau cum comentează Mitry: „ceea ce în literatură este un rezultat

și poate fi un scop — nu este în film decît un punct de pornire“. Nu este desigur aici locul să zăbovim asupra problemei, dar rămîne cert că adaptarea cinematografică înseamnă altceva decît, de pildă, compunerea unei benzi de desene după un roman în vogă. Și poate ar merita adăugată aserțiunea definitorie a lui Mitry: „romanul e o povestire din care se încheagă o lume; filmul e o lume din care se încheagă o povestire“¹.

Gervaise e o ecranizare după romanul lui Zola *L'Assommoir*. Materialul întreg al romanului — descrierea mizeriei muncitorilor francezi, împinși spre alcoolism de condițiile de trai — nu putea fi cuprins într-un film de o oră și jumătate. Autorii ecranizării au adoptat, în fața acestei situații, după spusele realizatorului René Clément, următoarea soluție: „...pentru a rămîne fidel spiritului lui Zola, nu exista decît un mijloc: să îndrept proiectorul asupra unui personaj în care se petrece, ca într-o oglindă sensibilă, întreaga dramă. Am ales-o pe Gervaise.“ E drept că astfel drama inițială a fost întrucîtva deplasată, tema circiumii rămînînd în umbră. Dar sensul romanului lui Zola nu a fost denaturat; regizorul René Clément și scenariștii Aurenche și Bost au mers pe calea alegerii unei teme principale din roman, organizînd și selectînd materialul dramatic în jurul acestei teme și în funcție de ea.

În *Pădurea spinzuraților*, reorganizarea materialului literar, evitarea unor amănunte care nu-și puteau găsi corespondentul cinematografic, amplificarea chiar a materialului prin introducerea unei alte nuvele a scriitorului, prelucrarea dialogului —

¹ În original: „le roman est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit“.

toate acestea au însemnat în cazul dat ecranizarea, adică traducerea prozei într-un limbaj filmic. Reușita acestei traduceri o dovedește — ca să amintesc un singur exemplu — acea secvență de o frumusețe aparte, din final: ultima masă a lui Bologna în celula închisorii.

Numeroasele ecranizări de calitate din ultimii ani arată în ce măsură viziunea adaptatorului față de operă este esențială, tocmai pentru că ecranizările acestea nu sînt simple transcripții. Filmul lui Carné, *Thérèse Raquin*, rămîne fidel romanului pe care-l adaptează, deși folosește modalitatea actualizării. Fidel spiritului romanului, deși acțiunea, în afara faptului că este deplasată în zilele noastre, suferă o serie de schimbări necesare, conform viziunii dramaturgice a scenaristului Charles Spaak și a regizorului Marcel Carné. Se introduce o idee nouă, aceea a fatalității, reprezentată printr-un personaj inedit, șantajistul, se fac schimbări în cauzalitatea evenimentelor, în psihologia personajelor. Operația de transcriere în această manieră — curent folosită de altfel — este de astă dată judicios motivată de Marcel Carné și printr-un citat din Zola care, în prefața propriei sale adaptări teatrale, scrie: „Teatrul și cartea au condiții de existență atît de absolut diferite, încît scriitorul se vede nevoit să practice pe propria sa idee adevărate amputări, să-i arate lungimile și lacunele, s-o brutalizeze și s-o desfigureze pentru a o face să intre într-un nou tipar“.

DICȚIONAR

DIALOGHIST: Autorul dialogurilor unui film. Adeseori profesiune distinctă de cea de scenarist. În aceste cazuri, dialoghistul intervine cu creația sa fie pe textul unui synopsis, fie chiar pe un scenariu.

GAG: Efect comic bazat pe surpriză, rezultat din întorsătura neașteptată a unei acțiuni, a unui gest. „Gag-man“ este autorul specializat în găsirea gagurilor care se inserează în scenarii.

REMAKE: Termen englez semnificînd re-producerea, pe baza aceluiași scenariu, cu mai mult sau mai puțin importante modificări, cu dialoguri noi și cu altă distribuție, a unui film care a însemnat în trecut un succes. Exemple de „remake“: *Îngerul albastru*, *Diligența*, *Cei șapte samurai*, *Cei șapte magnifici* etc.

SCENARIU: Text literar oferind fabulația unui viitor film, descrierea detaliată a acțiunii, a caracterelor personajelor, dialogurile etc.

SYNOPSIS: Rezumat al scenariului, descrierea scurtă a acțiunii, a intrigii viitorului film.

III. DECORURI, COSTUME, MAC

Heinrich Heine își închipuia în copilărie că, de cîte ori se înserează, mașiniști nevăzuți desprind soarele din cer, înfășoară pășunile ca pe un covor, rînduiesc copacii într-o magazie, pentru ca a doua zi în zori, după ce perie cîmpiile, șterg frunzele de praf și aranjează din nou întreg decorul naturii, să aprindă iar lampa universului. Închipuirea de copil a viitorului poet devine realitatea fascinantă a studioului cinematografic.

Nenumărate lumi, alcătuite din scinduri, ghips, carton sau plastic, sînt cuprinse în lumea unui studio cinematografic. Rînduite ca niște obiecte, într-o magazie sau pe terenul unui studio, decorurile capătă viață pe ecran. Dar care este modul în care aceste elemente inerte și neverosimile își cîștigă autenticitatea lor pe peliculă, dînd naștere unei ambiante noi și originale?

Încă de la începuturile sale, cinematografia a cunoscut două tendințe, două orientări distincte și în privința decorurilor. Lumière folosea în exclusivitate decorurile naturale, filmînd în grădina sa, în fața fabricii sale, într-o gară etc., în timp ce Méliès și-a construit, primul, un studio în care fundalul pe care se desfășurau acțiunile

filmelor sale se constituia din decoruri confecționate anume. Cele două tendințe au continuat de-a lungul istoriei filmului pînă astăzi cînd, în opoziție cu realizatori ca Marcel Carné, care cer ca aproape toate exterioarele să fie construite numai în studio, întîlnim o întreagă școală italiană ce-și face o profesie de credință din filmarea cu predicție în decoruri naturale. Explicînd prima soluție, René Clair susține că „o stradă construită în toate amănuntele ei și luminată artificial poate crea o impresie de realitate mai izbitoare decît o stradă reală a cărei imagine fotografică prezintă contraste excesive sau arbitrare“. La rîndul său, Michelangelo Antonioni, răspunzînd celor ce-l întrebau de ce folosește exclusiv decoruri naturale, declara: „Pentru că mă stimulează mai mult. E ca și cum i-ai spune unui pictor: «Iată peretele care trebuie acoperit cu fresce, atîția metri lungime, atîția înălțime». Sînt limite care mai degrabă ajută imaginația decît o frînează.“ (Și totuși, în *Deșertul roșu* Antonioni a „pictat“ realitatea.) O bună parte din cartierul East End a fost reconstituit pe platou pentru filmul lui Michael Curtiz, *Îngeri cu fețe murdare*, iar *Cleopatra* lui Mankiewicz a fost realizat în întregime în studio unde au fost aduse în acest scop nenumărate tone de nisip.

Folosirea decorurilor naturale se extinde pe toate meridianele: *Străzile au amintiri* (regia: Manole Marcus) a fost filmat în aceleași condiții, interioarele necesare nefiind construite pe platou conform obiceiului, ci alese dintre cele existente, aparținînd unor cetățeni reali; *Absență îndelungată* s-a filmat numai în decoruri autentice, în afara studiourilor. De obicei însă, în cadrul unui film se folosește o anume proporție de decoruri construite și naturale, proporție care ține seama, fără

îndoială, de conținutul filmului, dar care urmărește cel mai adesea o medie impusă și de caracterul industrial al cinematografiei. Francezii, italienii, americanii urmăresc de obicei un echilibru în producțiile standard și anume: 75 la sută interioare și 25 la sută exterioare.

Preluat din practica teatrală, decorurile lui Méliès se rezumau la un fundal pictat reprezentând fie interioare, fie grădini, peisaje etc. Dar în timp ce teatrul acceptă convenționalul — scena cuprinzând o realitate dramatică care nu calchează neapărat autenticul — cinematograful s-a impus ca o reconstituire cât mai veridică a realității. Decorul cinematografic a abandonat formula convenționalului teatral, și decorurile, chiar cele construite pe platou, își propun de cele mai multe ori un maximum de autenticitate. Încă de la începuturi, mulți cineaști au înțeles acest imperativ și astfel Mack Sennett, de pildă, cu scopul de a asigura autenticitatea decorurilor, subvenționa posturi de pompieri care îl anunțau de câte ori izbucnea un incendiu: trupa lui Sennett se deplasa de îndată la locul incendiului și îi filma acolo pe acrobații care se aruncau în plasele pompierilor.

Școala expresionistă germană a avut poate și meritul de a fi impus ideea decorului expresiv în locul celui oarecare, folosit adeseori pînă atunci. Cinematografia modernă folosește decorul nu ca pe un fundal al acțiunii, ci ca pe un mediu al ei. Decorul a căpătat astfel o nouă dimensiune și participă activ la compunerea imaginii cinematografice. Léon Barsacq (care a semnat decorurile la filmele lui René Clair *Tăcerea e de aur*, *Frumusețea diavolului*, *Frumoasele nopți*, *Marile manevre*, *Porte des Lilas* etc.) scrie: „decoratorul trebuie să aleagă elementele cele mai tipice și să le dispună

intr-o ordine riguroasă, în așa fel încît fiecare element să participe la compoziția imaginii". Alexandre Trauner, decoratorul multora din filmele lui Marcel Carné, afirma că important este „să desprinzi din model principalele sale detalii caracteristice și să le pui în valoare, înlăturînd tot ceea ce nu contribuie la construirea atmosferei". În acest sens este interesantă întîmplarea relatată de Louis Daquin, privind un episod din munca la filmul lui Jean Grémillon *Remorques*: „...Michèle Morgan și Jean Gabin trebuie să viziteze o vilă nelocuită. Pentru a împodobi căminul, Alexandre Trauner își fixează alegerea asupra unei pendule și a două candelabre care se armonizează, atît prin stil cit și prin proporții, cu decorul său. Producătorul se opune, deoarece chiria acestei garnituri e foarte ridicată. În interesul calității creației și în calitate de asistent, rolul meu este de a-l determina pe producător să revină asupra hotărîrii sale. Și reușesc. Sosește ziua turnării. Se repetă scena cu pricina... Deodată îl văd pe Trauner sosind pe platou cu un teanc de ziare vechi sub braț și îndreptîndu-se spre cămin. În ultima clipă îi venise o idee: dacă vila e nelocuită și scaunele îmbrăcate în huse, e firesc ca proprietarii să fi acoperit cu ziare și garnitura de pe cămin. Ceea ce s-a și făcut!"...

Cine urmărește cu atenție mobilierul odăilor eroului din *America*, *America* își poate da seama cu cîtă meticulozitate au fost alese numai acele elemente care contribuie la crearea atmosferei și eliminat tot ceea ce nu avea un rol precis. O selecție atentă dă sens unor căutări caracterizate prin aparenta lipsă de căutări în alcătuirea decorului, situație întîlnită în filmul lui Castellani *De doi bani speranță*, sau în cele ale lui De Sica,

Sciussia sau *Acoperișul*, în care pină și lumina se uniformizează, rămânând neutră.

Numeroși scenografi acordă o funcție dramatică decorului. Un exemplu: sala balului din *Strada Mare*. La început, cînd Isabel, fericită, o vizitează, totul e aici strălucitor: luciul parchetului, ordinea în care sînt înșiruite scaunele, impunătorul candelabru... Apoi, o dată cu destrămarea viselor fetei, întreaga sală capătă un alt aspect: liniile decorului fug, pereții sălii își pierd echilibrul, ornamentația nu mai are armonia inițială... Datorită și luminii și unghiulației schimbate, decorul „joacă”, sugerînd drama personajului.

Realismul decorurilor a fost, după afirmațiile istoricilor filmului, introdus de școala cinematografică sovietică. „Ar trebui... să le mulțumim rușilor, spunea Cavalcanti, că au introdus «moda» interioarelor realiste.” Un reporter povestea în treacăt o întîmplare care mi se pare semnificativă: graficianul E.A. Kibrik, în vizită prin țara noastră, a primit următoarea informație de la locuitorii comunei Hărman: „Vă trebuie priveliști, clădiri interesante? Avem, cum nu! Chiar aici în apropiere, în drum spre Bod, este o construcție foarte interesantă, un han de prin secolul al XVIII-lea, *Moara cu noroc*”... Era vorba de decorul filmului cu acest titlu, decor ce urmărea linia realistă a regiei lui Victor Iliu. Era o dovadă elocventă a autenticității decorului. Decorurile de reconstituire a unei epoci, a unui loc istoric sînt frecvent întîlnite. În *Van Gogh* se reconstituie camera din Arles sau cafeneaua, printr-o încercare izbutită de a recrea nu numai rînduirea obiectelor, ci și atmosfera picturii. René Clément, pentru filmul *Gervaise*, a cerut recompunerea decorului și a întregii atmosfere pariziene din urmă cu un secol. În film au

fost combinate filmările în decoruri reale (case, străzi existente astăzi în aceeași formă) cu cele în decoruri construite. Căutările au mers pînă într-acolo încît spălătoria, de pildă, este o autentică spălătorie din vremea lui Zola, cumpărată și transportată apoi în studio. Actorii au purtat, au uzat deci, purtîndu-le, costumele, avînd impresia că filmează realmente în casa Gervaisei, în camera de hotel etc.

Reconstituirile, în forma lor colosală, au devenit frecvente în cinematografie îndată după primele filme istorice. În producțiile bune ale genului, frecvente în ultima vreme cînd cinematografia folosește mijloacele filmelor de mare montare pentru a face față concurenței televiziunii (vezi filme istorice ca *Ben Hur*, *Cleopatra*, *Spartacus*, sau cele din istoria mai recentă a ultimului război, *Ziua cea mai lungă* ș.a.), în producțiile bune așa-dar, scrupulul pentru respectarea detaliilor duce la îndelungi cercetări pregătitoare caracterizate apoi de execuția unor decoruri foarte costisitoare. Chiar și pentru prima versiune a filmului lui Cecil B. de Mille, *Cele zece porunci*, s-a construit un oraș egiptean pe o lărgime de 250 metri și o înălțime de 30 metri: aleea care ducea aici era încadrată de 24 de sfîncși cîntărind fiecare cîte patru tone; cu acest prilej au fost folosite cincizeci de mii de tone de cherestea căroră li s-au adăugat trei sute de tone de marmură, douăzeci de tone de cablu; pentru costume au fost folosite trei sute de mii de metri de stofe, iar machiajul a necesitat două tone de talc și două mii cinci sute de litri de glicerină...

Adesea însă, sub pretextul minuțioasei reconstituiri istorice, superproducțiile plătesc un tribut greu modei și așa se face că întîlnim femei din Grecia antică purtînd coafuri și avînd atitudini

și gesturi de femeiuști din lumea contemporană. În *Ulisse*, de pildă, abundă asemenea anacronisme, în care reconstituirea istorică se împletea penibil cu semne nete ale secolului XX, fecioarele elene descinzând parcă de pe scaunele înalte ale unui bar contemporan. În aceste cazuri, seriozitatea și probitatea artistică cedează în fața cerințelor exclusiv comerciale.

Realismul nu exclude posibilitatea unei stilizări. Fenomenul este evident în filmele fantastice sau în cele cu elemente de basm: decorul stilizat al *Fetei mincinoase* este unul din exemple. În *Ivan cel Groaznic*, Eisenstein practică o stilizare a decorului (frecventă în filmul expresionist), în care nu numai că sînt eliminate elementele inutile, dar chiar liniile arhitectonice urmăresc să creeze o expresivitate a ideii filmului. În sala uriașă unde lucrează Ivan (seria I), unicul mobilier e masa, jîlțul și scheletul unui glob pămîntesc care-și aruncă umbra uriașă pe pereți căpătînd valori simbolice. Tavanele joase, bolțile scunde tăiate în pereții de o neobișnuită grosime, ușile prin care nu poți trece decît aplecîndu-te, toate acestea creează atmosfera dramei. Icoanele cu trăsături hipertrofiate, ochiul uriaș dintr-o frescă religioasă care domină încăperea dîndu-ți sentimentul imposibilității unei solitudini, a unei intimități, soarele antropomorfizat, uriaș pe pereți, sînt elemente ale decorului care oferă un cadru stilizat pentru acțiunea filmului.

Inventivitatea scenografului, capacitatea lui de a găsi soluții variate și interesante sînt condițiile esențiale ale unor decoruri reușite. Monotonia scenografică poate ucide un film. Creînd decorurile pentru *Erupția*, scenograful Paul Bortnovski a avut de rezolvat probleme dificile în acest sens:

birourile, coridoarele, sălile, prezente adeseori în film, trebuiau să evite ceea ce scenograful numea pericolul inexpressivității, în așa fel încît fiecare decor să fie perfect identificabil și, în același timp, să se integreze atmosferei filmului.

Problema expresivității decorului se rezolvă nu numai prin liniile lui generale, ci și cu ajutorul unor detalii semnificative. Interioarele, de pildă, se cer concepute astfel ca, în afara atmosferei, să cuprindă și elemente biografice, detalii care să apeleze la personalitatea celor ce apar aici. Există uneori o simbolistică a elementelor de decor. În camera hotelului la care trage Gurov (*Doamna cu cățelul*) există o statueta ecvestră deteriorată — amintită de altfel și în povestirea lui Cehov — care sugerează caracterul deprimant al camerei mai mult decît, poate, întreg decorul. În *Ordinul Anna*, colivia în care trăia o veveriță puncta simbolul vieții îngrădite a eroinei. Scaunul lui Hamlet, din filmul lui Laurence Olivier, se personaliza parcă, devenind simbolul inert, dar expresiv al prezenței prințului.

*

Regizorul francez Claude Autant-Lara spunea că un costumier de film trebuie să îmbrace caractere. Marii scriitori au descris totdeauna costumele urmărind în fond același scop: să dezvăluie trăsăturile de caracter, personalitatea pe care o îmbracă. În *Anna Karenina* — în dimineața cînd Levin și prietenii lui pornesc la vînătoare — îmbrăcămintea personajelor, descrisă amănunțit de Tolstoi, le definește cu o deosebită precizie. „Cel dintîi ieși Vasenka Veslovski, încălțat cu cizme mari, noi, care-i ajungeau pînă la jumătatea coapselor groase, îmbrăcat într-o bluză verde, încins

cu o cartușieră nouă care mirosea a piele, purtînd nelipsita lui bonetă cu panglici și o pușcă nou-nouță, fără inele și fără curele.“ Apoi apare Stepan Arkadici Oblonski „încălțat cu obiele și opinci de piele. Purta pantaloni rupți și un palton scurt. Pe cap avea o pălărie veche și boțită. Pușca lui însă, de un sistem modern, părea o jucărie. Tolba și cartușiera, deși jerpelite, erau de cea mai bună calitate... Stepan Arkadici..., în zdrențe, strălucea cu înfățișarea lui de boier, elegant (adevărata eleganță a vînătorului, comentează mental Veslovski — n.n.), vesel, bine hrănit.“ În sfîrșit, apariția tonică a lui Levin, condus de Kitty care vede „trupul însuflețit, care i se părea cu deosebire mare și puternic în cizmele de vînătoare și în bluza albă...” Trei costume definesc exact caracterele celor trei personaje. Cine poate uita descrierea amănunțită a toaletei Annei și a Kitty-ei la bal: Kitty, vapo-roasă, fragedă și feciorelnică în rochia ei cu rozete și dantele se află la antipodul Annei, a cărei frumusețe feminină, coaptă, nu necesită rochie colorată, pentru că „farmecul ei consta tocmai în aceea că punea în umbră orice toaletă purta... Toaleta era numai cadrul.“ Dacă îmbrăcămintea capătă o asemenea valoare dramatică în descrierea literară, este limpede cu cît mai important devine rolul ei în imaginea cinematografică.

Costumul lui Charlie Chaplin, ales cu meticulozitate, a devenit un simbol al personajului pe care îl reprezenta actorul. Iată cum îl descrie Chaplin: „Mustăcioara e simbolul vanității sale. Pantalonii diformi sînt caricatura ridicolului nostru, a neîndemînării noastre... Ideea bastonului este poate găselnița cea mai fericită. Bastonul m-a făcut cel mai repede cunoscut. I-am dezvoltat repede rolul comic. Adeseori îl găsesc atîrnat de piciorul sau

umărul cuiva și publicul începe să ridă aproape fără ca eu să-mi fi dat seama de gestul meu. Pentru milioane de inși bastonul clasează un om ca pe un dandy. Eu cred că nu l-am înțeles pe de-a-ntregul în epoca debutului meu...¹ Farmecul personajului Juju din *Porte des Lilas* este subliniat și de șapca pe care o poartă. Pierre Brasseur a căutat, împreună cu realizatorul filmului, multă vreme pînă a o găsi: un basc ar fi fost exagerat pentru ceea ce reprezenta pesonajul Juju, o pălărie ar fi dus exagerarea la celălalt pol. După îndelungi căutări, acea șapcă, găsită la un negustor de haine vechi, prea mică pentru capul actorului și de aceea mai caraghioasă, exprima tocmai ceea ce era necesar. Costumul Giuliettei Massina din *Noaptele Cabiriei* este o capodoperă a genului: rochia îngustă, veche, aflată după multiple modificări, pantofii uzați de atîta mers și mai ales blana cu pretenții de eleganță pe care o poartă pe după gît și care stîrnește, dimpotrivă, compasiune. Cojocul țărănesc pe care-l poartă Van Gogh, în filmul biografic care i s-a închinat, este o sfidare adusă conveniențelor sociale, după cum cămașa viu colorată a lui Gauguin semnalează temperamentul vivace și iritabil al pictorului. Exemplele s-ar putea evident multiplica.

Chiar și o anume lipsă a costumului, a unui element al său, poate deveni expresivă. Piciorul

¹ Despre geneza costumului lui Chaplin: „El înjgheabă un ansamblu din ceea ce găsi la îndemînă: un pantalon mult prea larg de-al lui Arbuckle, pantofi nr. 45 împrumutați de la Ford Sterling (pantoful drept în locul celui stîng și invers, ca să nu cadă din picioarele mici ale lui Chaplin), un veston foarte strîmt (al lui Billy Gilbert), un melon prea mic (aparținînd tatălui Mintei Ourfee), un baston de bambus și mustăcioara «în perie» (tăiată dintr-o mustață a lui Mack Swain)“. (Theodore Huff)

dezvelit al Silvanei Mangano a creat un adevărat curent imitativ în filmul neorealist, ducînd pînă la plagiat: în *La Risaia* cu Elsa Martinelli. Încălțăminte a fost deseori folosită ca un semn erotic: uneori, oricît de dezbrăcate ar fi, Clara Bow (în *Hoopla*), Viviane Romance (în *Carmen*), Marlene Dietrich (în *Der blaue Engel*), Silvana Pampanini (în *La donna che inventò l'amore — Femeia care a descoperit dragostea*) sau Rita Hayworth (în *Salomé*) nu renunță să-și poarte pantofii; în alte cazuri, Arletty sau Ginette Leclerc (în *Le Corbeau — Corbul*) creează o intensă atmosferă erotică tocmai prin exhibarea piciorului desculț (deși actrița rămîne altfel în întregime îmbrăcată): acum tocmai lipsa pantofilor iscă senzualitatea. Faptul apare în forme mai nuanțate în *Duel in the Sun — Duel în soare* de King Vidor, de pildă, unde o simplă ruptură pe mîneca bluzei purtată de Jennifer Jones devine de maximă expresivitate (Lo Duca comentează această „ruptură admirabilă“ ca pe un exemplu de „perfect stil neglijent care corespunde buzelor“ actriței).

Costumul contribuie întotdeauna, în egală măsură cu decorul, la precizarea în timp a acțiunii. În primul rînd a epocii în care se desfășoară. Apoi a anotimpului sau a părții din zi (capotul de dimineață, rochia sau haina de seară etc.). Costumul determină și locul geografic al acțiunii, țara în care trăiesc personajele, precum și starea lor socială.

Uneori costumul are un rol primordial în desfășurarea acțiunii: un exemplu comic în *Pe răspunderea mea*, cînd un tirg întreg este invadat de oribila rochie creată de Dinu, după cum, pe linia dramei, fracul din *Povestiri din Manhattan* era într-un fel un personaj al acțiunii, evoluția sa subliniind diferitele momente ale fabulației.

Costumul este poate, împreună cu machiajul, unul din principalele elemente care marchează vîrsta unui film, care îi dau, după trecerea anilor, un aer desuet, demodat. Chiar și în filmele de epocă, costumul e stilizat în spiritul anilor în care se realizează filmul. Costumul medieval conceput în anul 1960 este altul decît cel creat pentru un film despre aceeași epocă produs în 1930. Uneori stilizarea aceasta este întrucitva fățișă, ostentativă, acțiunea fiind istorică numai în sens metaforic, dar păstrînd un net și declarat caracter de actualizare, de adaptare la contemporan (vezi filme ca *Les visiteurs du soir* al lui Marcel Carné sau *L'éternel retour* al lui Delannoy și Cocteau. În acesta din urmă, Madeleine Sologne purta, cum remarcă M. Bessy, „o extraordinară rochie modernă cu falduri medievale, fără dată. Desenînd-o, Georges Annenkov, creatorul ei, deschidea porțile unei mode cinematografice în intenție, încărcată cu înțelesuri, făcută pentru a sublinia jocul actriței, pentru a-i sugera personalitatea și a o acorda cu decorul, cu stilul filmului și chiar cu ansamblul personajului ale cărui accesorii nu erau, nici unul, lăsat la voia întîmplării“). Dar, oricum, stilizarea există, deoarece filmul, chiar cel de epocă, nu e menit să fie o reconstituire științifică, un document pentru studiul școlar al unui eveniment istoric, ci totdeauna un act artistic contemporan. Confruntarea costumelor reale din anul 1920, de pildă, cu cele dintr-un film de azi a cărui acțiune se petrece în aceeași perioadă, este revelatoare.

*

Pudovkin povestește că, pe vremea realizării filmului *Mama*, nu avea machior și de aceea era nevoit să aleagă oameni care posedau însușirile

exterioare ale personajelor din film. Machiajul face însă minuni astăzi și același Cerkasov este țareviciul Alexei, degenerat și paranoic în *Petru cel Mare*, sau un impunător *Ivan cel Groaznic*. Borisov machiat în Pavlov, a intrat o dată în încăperea unde lucra bibliotecarul care-l cunoscuse pe marele savant și acesta a început să plîngă de emoție văzîndu-l, atît de mare era asemănarea. Cerkasov a stat, în cele patru luni cît a durat filmarea *Deputatului de Baltica*, două sute de ore pe scaunul machiorului care l-a transformat pe actorul de treizeci și doi de ani în profesorul Polejaev de 75 de ani. Machiajul lui Jean Marais pentru rolul din *La Belle et la Bête* dura 3—4 ore zilnic. Dar machiajul nu are doar rolul de a modifica trăsăturile feței. Experiența a demonstrat că adeseori o față machiată pare mai naturală pe ecran decît una pe care nu a intervenit nici un machiaj. Machiajul stabilește liniile feței. Grima și coafura contribuie la precizarea unor elemente care și ele definesc personajul.

Există, desigur, o sumedenie de mijloace, ținînd de tehnica machiajului, pentru a schimba fața actorului. Pînă în 1927, machiajul sublinia caracterul personajului folosind linii mai mult sau mai puțin schematice, creînd tipuri. După aceea, sensibilitatea mult sporită a peliculei pancromatice a permis un machiaj nuanțat. Azi se folosesc în machiaj în afara culorilor, pudrelor, fondurilor de ten, o serie variată de materiale (textile, cauciucate, plastice). Kirk Douglas joacă în *Vikingii* cu un ochi acoperit, Frederick March, în *Procesul maimuțelor*, îmbătrînește brusc în urma nereușitei sale. Forma nasului (modificată fie prin aplicații de material plastic, fie, ca în cazul lui Pierre Brasseur în *Juju*, prin bucăți de cauciuc în nări), deschiderea

ochilor, o deplasare a pleoapei sau a sprâncenelor alături de aplicarea unor mustăți, bărbii, favoriți etc. schimbă fața actorului creîndu-i o nouă personalitate. Pentru că esențialul aci este concordanța dintre fizionomia interpretului și jocul său. Machiajul singur, fără a fi însuflețit de actor, nu poate crea niciodată un personaj autentic. Dar uneori, ca în *Othello* de Iutkevici, poate avea expresivitate dramatică. Durerea cumplită a maurului care și-a sugrumat iubita este înfățișată aici cu ajutorul machiajului: Othello se apleacă în spatele draperiei patului Desdemonei pentru a o ucide și apoi, cînd, năucit de durere, reapare dintre draperiile care ni l-au ascuns între timp, părul i-a albit cu desăvîrșire.

DICTIONAR

EXTERIOR: Decor natural în care se turnează (uneori și decor marcînd un exterior, construit pe platou).

MACHETĂ: 1. Construcția la o scară redusă a viitorului decor, în vederea decupajului, a stabilirii mizanscenei, a alegerii unghiurilor de filmare.

2. Parte din decor, executată la scară redusă, care se folosește la filmări truate pentru evitarea, din economie, a construirii în întregime a unui decor costisitor; obiect (navă, mașină etc.) sau construcție (oraș, stradă, palat) confecționat în dimensiuni reduse, în același scop de economie și care pe ecran va părea de mărime naturală. (Vezi capitolul despre trucaje.).

MACHIOR: Membru al echipei de filmare care asigură machiajul actorilor, și nu numai pentru rolurile de compoziție care cer o modificare a fizionomiei faciale. Fiecare actor este machiat, ținîndu-se seama de cerințele pe care le impune pelicula și specificul luminii folosite.

PASARELĂ: Eşafodaj ridicat în jurul unui decor — sau existent în construcţia platoului — care permite amplasarea instalaţiei de lumină (proiectoare) necesare turnării.

PLATOU: În cadrul studioului cinematografic, încăperea în care se plantează decorurile şi în care are loc filmarea.

RECUZITĂ: Obiectele mai mici care se aşează în decor (scrumiere, lămpi, vase) şi cele pe care le mînuieşte actorul în timpul jocului (cărţi, evantaie, pahare etc.).

STUDIO: Ansamblu vast cuprinzînd toate construcţiile şi atelierele necesare producţiei de filme (platouri, laboratoare, ateliere de decoruri şi costume, săli de montaj şi înregistrare sonoră etc.).

IV. IMAGINEA

Imaginea într-un film e o imagine fotografică, realizată deci prin intermediul unui aparataj, o înregistrare cu mijloace mecanice și chimice a realității imediate. De aci se poate naște o confuzie, în sensul atribuirii unui caracter prin excelență obiectiv imaginii cinematografice. Dar dacă este adevărat că această imagine se naște prin declanșarea unui mecanism de optică acționînd asupra unei emulsii aflate pe peliculă, e tot atît de adevărat — și chiar mai important pentru noi acum — că înregistrarea fotografică se efectuează în funcție de o serie de factori subiectivi: cum e luminat subiectul care va fi fotografiat? aparatul va fi imobil în timpul filmării sau va descrie o mișcare și, în acest caz, care va fi sensul mișcării, care va fi ritmul ei? care va fi unghiul ales pentru înregistrarea fotografică a subiectului? cît și ce anume din realitatea aflată în fața aparatului va fi cuprins în imagine? Toate aceste întrebări, și altele încă, vădesc caracterul subiectiv al înregistrării imaginii unui film. Aparatul de filmat este un mecanism, un instrument tehnic, dar totodată în mîna artistului și un mijloc de exprimare asemănător poate cu ceea ce e o orchestră pentru dirijor: instrumentele, fiecare în

parte, sînt obiective, fizic încadrate în parametri ficiși, dar infinite posibilități fac ca o orchestră să poată suna în infinite feluri. În acest sens mi se pare întemeiată definiția de „personaj al dramei”, pe care Marcel Carné i-a dat-o aparatului de filmat.

Între ideea artistică a realizatorului și realitatea compusă de el ad-hoc pentru a-și exprima gândurile (jocul actorilor, decorul etc.) se află mereu acest aparat care poate obtura, deforma, sau dimpotrivă, concretiza intențiile regizorale. Uneori (filmele comerciale ne oferă numeroase exemple în acest sens) aparatul își păstrează impersonalitatea, rămînînd un simplu mijloc de înregistrare pe peliculă, fiind adică un martor obiectiv al unor evenimente de care rămîne străin. Alteori — este cazul autenticelor opere de artă cinematografică — operatorul renunță la neutralitatea aparatului său și-l transformă într-un mijloc de transmitere a unor sentimente sau gânduri. Pentru operatorul sovietic Urusevski, filmarea, creația plasticii cinematografice, e o aventură emotivă. Urusevski nu folosește aparatul ca pe un mecanism. De multe ori îl scoate de pe stativ (*Scrisoarea neexpediată*) și îl poartă în mînă pentru a-i transmite propria pulsație interioară, propriul fior lăuntric care ajunge astfel de la operator la spectator cu ajutorul aparatului de filmat. Obiectivul nu mai e pentru el o rece lentilă de sticlă. Este mijlocul prin care își exteriorizează sentimentele, emoțiile. Ai uneori impresia că obiectivul aparatului pe care îl ține în mînă Urusevski nu este îndreptat numai în afară, ci este într-un fel și confesiv îndreptat spre universul senzorial al operatorului, pe care îl dezvăluie. Urusevski nu spune niciodată: iată *ce* am văzut cu obiectivul meu, ci totdeauna: iată *cum* am văzut. Obiectivul lui Urusevski devine subiectiv.

Operatorul francez Christian Matras spunea că: „operatorul interpretează imaginile, decorul și personajele, așa cum interpretează muzicianul partitura“. Operatorii au stiluri proprii. Ca să ne referim tot la Matras, îi recunoști verva, spiritul incisiv, același în *Fanfan la Tulipe* ca și în *Til Ullenspiegel*, deși cele două filme au fost realizate de regizori diferiți; după cum există o înrudire în stilul plastic din filmele a căror imagine este semnată de operatorul Raoul Coutard. Și mi se pare semnificativ faptul că activitatea unui operator ca Henri Decae este strâns legată de evoluția noii cinematografii franceze: stilul direct, așa spune sinceritatea lui Decae, a coincis, stimulînd-o totodată, cu acea autenticitate frustă existentă în tonul multor reprezentanți ai noului val.



Imaginea filmică — planul, cadrul — poate fi potrivită din mai multe puncte de vedere care îi relevă pe rînd semnificațiile, funcțiile. Înainte de toate, imaginea presupune două realități: obiectul oglindit și oglindirea obiectului (ex.: un peisaj industrial și felul în care acesta apare în imaginea filmului; chiar dacă ar fi fost filmate în același decor, instalațiile industriale din *Diminețile unui băiat cuminte* și cele din *Deșertul roșu* ar fi fost diferite în filmele respective — obiectul ar fi fost identic, însă imaginea lui, reflexia lui filmică ar fi fost alta, în funcție de viziunea diferită pe care ideile celor două filme o implică. Iată, de altfel, un caz real: în *Que Viva Mexico* al lui Eisenstein și în *Viva Villa* al lui Jack Conway există secvențe filmate în același decor și multă vreme s-a crezut că J. Conway a folosit în filmul său materialul lui Eisenstein — o analiză atentă ar fi descifrat însă

lipsa de identitate, deoarece aceleași case, aceeași curte, într-un cuvânt același decor era altul într-un film și în celălalt. O dată născută imaginea filmică, ea poate fi privită prin ceea ce *este* ea însăși, sau prin ceea ce *reprezintă*, figurează. În acest al doilea caz, imaginea poate avea apoi o semnificație directă, sau una implicită. Cu alte cuvinte, poate avea o funcție descriptivă, analitică, sau una metaforică.

În consecință, imaginea filmică poate fi privită din trei puncte de vedere:

I. Structura plastică — imaginea raportată la ea însăși, privită sub raportul valorilor ei plastice expresive (analiza compoziției, cadrulul, lumina etc.).

II. Relația aparat-obiect — imaginea privită ca o rezultată a acestei relații *a)* virtuțile cinegrafice, dinamice ale imaginii — mișcarea aparatului sau mișcarea dinlăuntrul cadrului; și *b)* perceperea subiectivă a obiectului, aparatul fiind un instrument cu ajutorul căruia artistul își comunică opiniile, sentimentele și, în general, cu ajutorul căruia își transmite propria viziune asupra realității, sau își integrează realitatea în universul său propriu; astfel apare creatorul subiectiv al imaginii filmice.

III. Imaginea în raport cu celelalte imagini ale filmului, sau caracterul funcțional al imaginii; imaginea, în cadrul unui film, se exprimă pe ea însăși, ca să zic așa, dar în același timp ea exprimă și altceva, ceva dincolo de conținutul ei concret: ea are dublul rol de a fiea însăși și de a fi, cum spunea Eisenstein, rezonatorul altor imagini (scaunul gol din *Hamlet* al lui Olivier este imaginea unui scaun, dar mai ales un apel la ceea ce acest scaun, gol la un moment dat, semnifică). În cadrul montajului, imaginea devine semn și semnal (în sensurile utilizate în psihologie).

1. STRUCTURA PLASTICĂ

A. *Compoziția cadrului*. Există o netă deosebire între cadrul cinematografic și cel pictural, deosebire care adeseori nu este luată în seamă. Pictura creează înăuntrul cadrului ei un univers aș zice autonom, care cristalizează întreaga realitate la care se referă pictorul. Cadrul cinematografic conține, dimpotrivă, un fragment de realitate, filmul atrăgându-ne însă mereu atenția asupra realității care se întinde, evident, dincolo de marginile ecranului. (Sensul dramatic al prim-planurilor și al detaliilor inserate prin montaj între planurile generale este și acela de a fixa atenția asupra unui fragment de realitate în scopul de a-i desluși relația cu întregul. În aceste cazuri, curente în film, devine cît se poate de limpede că această încadratură e o referire la ceea ce se află dincolo de limitele ei. Una din cauzele care fac necesară mișcarea aparatului e tocmai sublinierea faptului că acel cadru care se proiectează la un moment dat pe ecran nu reprezintă decît o porțiune delimitată a realității, pe care mișcarea aparatului încearcă apoi să o cuprindă în mai mare măsură.) Rama picturii încadrează un tot, pentru a concentra privirea asupra lui, în vreme ce cadrul imaginii cinematografice desprinde în mod analitic o porțiune a realității, atrăgînd în decursul filmului atenția asupra ansamblului de dincolo de cadru. Sau, cum spunea André Bazin, „cadrul picturii este centripet, ecranul e centrifug“.

Iată un exemplu semnificativ. Doi cercetători inteligenți ai operei lui Rubens au făcut, în urmă cu cîțiva ani, un interesant studiu. Tabloul *Chermesa flamandă* cuprinde un grup numeros de oameni aflați în beția plăcută a unei serbări cîmpenești

în care domină hîrjoana, dansul, rîsul. Cercetătorii, autorii unui apreciat film despre Rubens, constatau o ciudăţenie în construcţia tabloului: trasînd deasupra pînzei lui Rubens linia sinuoasă a unui presupus dans, se vădea limpede caracterul particular al compoziţiei tabloului. Linia aceasta alcătuia cîteva cercuri, urmînd desenul mişcărilor largi, circulare ale unui dans, în mijlocul cărora se imaginau, în continuare, linii în formă de „opturi“, marcînd piruetele dansatorilor. Se afla deci, desenat deasupra picturii, drumul virtual parcurs de o pereche în dans, drum care prin simplul său aspect grafic sugera ritmul muzicii, trepidaţia ei. Or, privind astfel tabloul, cineştii remarcău faptul că întreaga compoziţie a pînzei, repartizarea, gruparea personajelor pe suprafaţa tabloului, corespundea, coincidea cu această grafică. Cercurile astfel desenate pe tablou cuprindeau grupuri de personaje, iar în inelele „opturilor“ existau detaliile individualizate, cîte un personaj sau un cuplu înlănţuit. Tabloul sugera, aşadar, dincolo de momentul pe care-l surprindea în imobilitatea lui, întreaga mişcare a personajelor înfăţişate. Compoziţia aceasta nu era deci rodul hazardului, ci sugestia dinamicii, zugrăvite de pictor pe pînză. Rubens nu a voit să redea doar un moment al dansului, ci dansul tot, cu atmosfera sa, cu dinamica sa. Este cristalizarea bruscă a unei mişcări agitate, iar răceala aparentă a imobilităţii este compensată de dinamica dansului, pe care privitorul o presupune, o simte, căci ea îi este sugerată cu forţă. Filmul însă redă dansul nu într-o încremenire, ci reluînd mişcarea naturală şi analizînd-o în elementele ei. Aşa s-a născut, de pildă, secvenţa dansului rustic din filmul regizorului polonez Alexandr Ford, *Tinereţea lui Chopin*. Aici, cadrele compuse pe diagonală pentru a sugera

dinamismul dansului se înlănțuiau într-o savantă alternanță, prin montaj, în ritmul muzicii chiar. Mișcarea dansului era prezentă în fiecare cadru, dar se desăvârșea prin succesiunea lor, fiecare imagine presupunând prezența celei următoare precum și a celei precedente, fiecare fiind evident o parte a totului; marginile cadrului făceau simțită tocmai existența restului realității, aflate în afara limitelor lui.

Oprindu-ne deci acum în domeniul cinematogra-fiei, vom constata că rama cadrului are aici o triplă importanță. În primul rînd datorită ei se stabilesc axele verticale și cele orizontale ale compoziției cadrului. Așadar rama are importanță pentru compoziție în primul rînd. Astfel, de pildă, o compoziție dinamică se realizează prin aplecarea aparatului față de orizontală, prin schimbarea relației obiectelor față de marginile cadrului: finalul din *Vivre sa vie*, uciderea Anei Karina, este construit dintr-o suită de cadre compuse astfel. În al doilea rînd, prin încadrare se pun probleme privind relațiile de mărime dintre diferitele obiecte, așadar probleme de perspectivă. În *Citizen Kane*, cadrul în care Kane intră în camera soției sale care se sinucisese e compus astfel încît eroul se află în ultimul plan, în timp ce în primul e paharul, mare pînă la deformare, din care sinucigașa băuse otravă și care domină astfel cadrul, deformînd chiar într-o măsură perspectiva.

În sfîrșit, se ridică probleme de dramaturgie, deoarece limitarea cadrului presupune selecție, alegerea obiectelor care să intre în limitele lui, adică atragerea atenției asupra unui anumit element al acțiunii. Prin încadrarea obiectului se alege implicit și mărimea cîmpului vizual.

Căutînd compoziția unei imagini, operatorul își pune problema organizării obiectului de filmat astfel încît acesta să fie cît mai explicit, să-i apară cît mai clar semnificația dramatică. Este vorba, adică, de o anume punere în cadru, preocupare pe care o întîlnim și la pictori. Se spune că pentru a-și pregăti tabloul *Asasinatul ducelui de Guise*, Paul Delaroche a construit păpuși pe care le-a pus pe o scîndură și le-a schimbat de atîtea ori așezarea pînă a găsit o combinaire armonioasă, satisfăcătoare. Și se mai spune că Tintoretto nu făcea schițe pentru tablourile sale, ci modela figurine pe care le dispunea în multiple combinaări, le lumina apoi în felurite variante și numai după ce era mulțumit de așezarea lor și de efectele de lumină obținute, începea să picteze. Munca operatorului de film este asemănătoare. Cadrul cinematografic presupune și el o diviziune a spațiului și o stabilire de proporții.

S-a încercat, la început, o copiere a modalității picturale în imaginea cinematografică. Această tentativă s-a manifestat mai cu seamă în perioada pe care aș denumi-o cea a cinematografului static. Din păcate, ea nu a fost abandonată nici acum și întîlnim deseori filme realizate cu o imensă platitudine, în care aparatul de filmat, lenș parcă, nu-și caută locul cel mai indicat, încadratura cea mai semnificativă, ci se lasă așezat la întîmplare, înregistrînd fără discernămint tot ce-i intră în cîmpul vizual.

Cu totul alta este abordarea creatoare a acestei probleme așa cum am întîlnit-o în filmul *Moulin Rouge*, de pildă, în care compoziția fotografică a urmărit să refacă stilul plasticii lui Toulouse-Lautrec, dar cu modalitățile cinematografiei; aceasta apărea cel mai evident atunci cînd secvențelor din lumea pariziană a pictorului, înfățișată în cadre

care aminteau stilul lui, îi urmau secvențe în care apăreau momente din copilărie și în care seninătatea și caracterul oarecum bucolic al peisajului și al întâmplărilor erau transmise printr-o altă manieră de compoziție a cadrelor, amintind pe aceea a unui Watteau, să zicem.

Depășind faza, s-o numim picturală, cineăștii au descoperit legi ale compoziției în funcție de caracterul dinamic al imaginilor cinematografice și mai cu seamă de alternanța lor în decursul unui film. Serghei Eisenstein, de pildă, a studiat jocul liniilor în compoziția unui cadru precum și jocul lor în succesiunea cadrelor, construind în *Crucișătorul Potiomkin* un dramatism care reieșea din alternarea compozițiilor pe orizontală cu cele pe verticală. Totuși, prezența influențelor picturale există încă, și un operator, ca de pildă Claude Renoir, o recunoaște ca fiind ori voită, ori câteodată inconstientă, ca în *Vrăjitoarele din Salem*.

B. *L u m i n a*. În creația sa, operatorul filmului este nevoit să rezolve o problemă dificilă: deși urmărește redarea cât mai convingătoare, cât mai autentică a realității pe care o filmează, el e constrins să aplatizeze această realitate tridimensională, reducând-o la cele două dimensiuni ale fotografiei. Obiectul atenției sale își pierde astfel din expresivitate, din pricina lipsei de relief. Operatorul trebuie să recurgă deci la alte soluții pentru a suplinirelief, pentru a „reînvia” imaginea, a-i da un caracter mai pregnant. Una din acestea este folosirea luminii artificiale. „Operatorul-șef — spune despre meșteșugul său Louis Page — își folosește proiectoarele ca pictorul pensulele și culorile.”

După ce a fost descoperită posibilitatea folosirii artistice a luminii artificiale, au început nenumărate căutări de formule expresive (la începuturile cinematografiei se apela doar la lumina solară, studiourile avînd în acest scop acoperișuri de sticlă; azi, tocmai pentru ca lumina să poată fi în întregime compusă, studiourile sînt perfect izolate optic). Pentru folosirea culorilor, pictorul are, în afara paletei, două instrumente de bază: pensula cu care întinde culoarea pe pînză și cuțitul cu care amestecă în prealabil culorile pe paletă. Noutatea tehnicii a constatat la un moment dat în răsturnarea întrebuintării uneia dintre unelte, folosindu-se, pentru a întinde culoarea pe pînză, cuțitul. În utilizarea luminii în cinematografie, lucrurile s-au întîmplat întrucîtva asemănător. Inițial, operatorul folosea proiectorul pentru a lumina. La un moment dat, printr-un aparent paradox, a început să-l folosească pentru a sublinia cu ajutorul fasciculelor de lumină petele de întuneric. Astfel s-a născut contrastul de lumină, noua formulă a artei operatorului. Cecil B. de Mille relatează următoarea întîmplare: „Veneam din teatru și am vrut să folosesc într-un film, pe care-l turnam după o piesă, un efect de iluminare cunoscut de mine din propria-mi practică teatrală. În scena în cauză, un spion intra strecurîndu-se pe lingă o perdea și, pentru a crea mai mult mister, luminam obrazul spionului numai pe jumătate, lă-sîndu-i jumătatea cealaltă în obscuritate... După ce am văzut efectul pe ecran... mi-a plăcut atît de mult ideea, încît am păstrat-o în întreg filmul... metodă de altminteri pe care azi o folosim curent. Cînd am trimis filmul producătorului, acesta mi-a expediat o telegramă care m-a uimit: «Ai înnebunit? Îți închipui că putem vinde la preț întreg

un film în care nu se vede decît o jumătate de om?»
Pentru a-și salva filmul, de Mille aduse ca argument clarobscurul lui Rembrandt și în consecință producătorul lansă filmul cu următorul slogan publicitar: „primul film iluminat în manieră rembrandtiană“ (și obținu un preț dublu!)

Azi se folosește în mod curent clarobscurul și pentru că imaginea obținută astfel este mai dinamică. Desenul clar al imaginii, contrastul puternic între alb și negru ajută mai mult la perceperea dinamicii decît o compoziție cu tonalități estompate, folosită de obicei numai în cazul cînd atmosfera unei secvențe poate fi tocmai astfel mai bine redată.

Lumina deschisă, strălucitoare din comedia *Some Like It Hot* — *Unora le place jazzul* este cu totul alta decît cea puternic contrastantă dintr-un film tragic, încrîncenat, ca *Moara cu noroc*. Pentru că în afara reflectării unor date privind timpul acțiunii (amiază, amurg, noapte), lumina este totdeauna folosită pentru sublinierea unei anumite ambiante emoționale. În *Splendor in the Grass* — *Splendoare în iarbă*, sala planetariului sau încăperile din casa fetei interpretate de Nathalie Wood sînt luminate astfel încît să sugereze și starea de spirit a eroilor.

Cu ajutorul luminii artificiale, operatorul pictează portretul actorului. Este cunoscută tehnica lui Daumier, autorul extraordinarelor caricaturi ale unor parlamentari. El mergea la parlament cu o bucată de ceară, de pămînt sau de miez de pîine și din acestea modela figurine caricaturale după personajele care se perindau la tribună. Le așeza apoi acasă lîngă o luminare a cărei lumină scotea în evidență trăsăturile caricaturale exagerate ale sculpturii, liniile groțești fiind astfel mai mult îngroșate, acuzate. Daumier își făcea apoi desenul după acest model

sculptat în miez de piine și lumină. Iată dar în ce măsură — și pînă în ce grad — poate lumina modela un portret. Distribuirea gradațiilor de lumină și umbră, jocul lor, modelează volumele, definește planurile, construiește adîncimea spațiului, desenează liniile, creează o anume grafică. De aceea spunea Eduard Tisse că „principala armă a operatorului este lumina“.

Cu ajutorul luminii artificiale, intensificată pe anumite porțiuni ale cadrului, se scot în evidență detaliile, cu funcția lor dramatică, după cum tot cu ajutorul ei se poate marca o acțiune care se petrece în afara cadrului (un tren care trece noaptea și din ale cărui geamuri — nevăzute de spectatori — se proiectează lumina pe fața unui personaj etc.), sau se subliniază dramatismul unei situații. Lumina ajută la crearea unei anumite atmosfere și în acest caz ce poate fi mai convingător decît modul de iluminare folosit de Tisse și Moskvîn în *Ivan cel Groaznic*, unde jocul contrastelor de lumină sugerează tensiunea dramatică, misterul, sau, dimpotrivă, sentimentul biruinței? Tot Louis Page scria aceste rînduri definitorii: „Lumina... desăvîrșește compoziția imaginii, îi creează atmosfera particulară, îi dă întreaga ei semnificație. Pentru mine, atmosfera este o anumită calitate a griurilor (Page se referă aici evident la filmul alb-negru *n.n.*), o anume rezonanță a negrului, o anume strălucire a albului intens. Cînd o rază de lumină lovește un obiect, ea creează pe el o suprafață de lumină și una de umbră. Distanța care separă intensitățile acestor două suprafețe se numește contrast. Contrastul poate varia după dorința operatorului-sef, este o chestiune de sentiment. Prin el se exprimă operatorul, prin el îi dă imaginii culoare, sonoritate. Din jocul subtil al luminilor și umbrelor se

va naște atmosfera, cenușie și tristă, strălucitoare și luxuriantă, dură și aspră, după cerințele acțiunii, ale mediului în care se desfășoară, ale psihologiei personajelor care o animă.“

Lumina este întotdeauna folosită de operator pentru a da relief realității oglindite de imagine. Dacă a sculpta înseamnă a elimina din blocul de piatră tot ce este de prisos, l-am putea parafraza pe Rodin, spunînd că arta operatorului constă în a scoate din lumina generală, uniformă, toate fasciculele inutile pentru a le păstra numai pe acelea cu ajutorul cărora poate modela, poate da relief fizic sau emoțional.

C. Calități fotografice. Calitatea plastică a imaginii cinematografice este dependentă și de factori tehnici, ca optica folosită și caracteristicile fotografice ale peliculei. Posibilitățile pe care le oferă o optică sau alta sînt practic nenumărate. Obiectivele cu distanțe focale foarte scurte oferă prilejul realizării unor cadre cu o mare adîncime a cîmpului (Orson Welles și Greg Tolland au folosit exclusiv un asemenea obiectiv într-un film întreg — în *Citizen Kane*). În același timp, diferitele obiective (este vorba în speță în primul rînd de distanța focală) au anume caracteristici optice. În manualele de specialitate se atrage sistematic luarea-aminte asupra deformărilor pe care le dau unele obiective indicîndu-se rețetele practice pentru a le evita. Adeseori, operatorii folosesc însă cu bună știință aceste contraindicații drept soluții artistice. Deformarea puternică pe care o dă un obiectiv cu distanța focală scurtă, în cazul apropierii excesive a obiectului de filmat, îi prilejuiește de pildă lui Eisenstein în *Vechiul și noul* acel cadru în care

chipul chiaburului era văzut printre labele picioarelor lui, hipertrofiate prin efectul optic amintit.

Claritatea, mai precis gradul de claritate a imaginii este de asemenea, o problemă optică cu utilizări artistice. Claritatea poate avea sensuri dramatice. Lipsa de claritate a contururilor are uneori semnificație de vis, de imprecizie a conștiinței, de trecere din realitatea imediată în zonele memoriei etc. Gradul de claritate determină într-o măsură, așa zice, temperatura dramatică a filmului. Liniile pronunțate, acuzate, de maximă limpezime dau o răceală caracteristică, în timp ce contururile moi, ușor șterse, acordă o anume căldură imaginii. Modificarea clarității de-a lungul unui singur plan poate astfel suplini decupajul: două persoane, față în față, vorbesc; dacă față de obiectiv ele se află dispuse în adâncime, se poate obține o alternare a clarității, astfel încât să apară totdeauna clar acela care vorbește.

Numeroase sînt și posibilitățile fotografice ale peliculei. În afara unor expuneri corecte, în cele mai frecvente cazuri, operatorul folosește adesea și aici „greșeli” intenționate, subexpunînd sau supraexpunînd pelicula pentru a obține anumite efecte. În *Anul trecut la Marienbad* al lui Alain Resnais, se folosește adeseori acest procedeu, alternarea planului real cu cel din memoria personajelor fiind marcată și printr-o netă diferențiere în expunerea peliculei. Într-un fel, procedeul a fost preluat în *The Knack*. Posibilitățile sînt aici atît de variate, încît se pot folosi chiar negative, ca în *Copilăria lui Ivan*, unde întreaga defilare a mestecenilor, văzută de copil din camionul care gonea, era un negativ care dădea imaginii caracter de vis, de ireal.

D. *Culoarea*. Începuturile încercărilor de realizare a filmului colorat coincid aproape cu începuturile cinematografului. Chiar și printre peliculele lui Lumière se pot întâlni tentative de colorare. Din primii ani de existență a filmului, a fost introdus procedeul colorării peliculei cu pensula, pentru ca în 1908, datorită lui Pathé, să apară metoda aplicării culorii cu ajutorul șablonului (una din copiile filmului era transformată în șablon pentru o culoare și din aceasta se decupau toate porțiunile pe care se cerea aplicată acea culoare. Acest procedeu a fost folosit până în 1925). Au existat în acei ani de început chiar ateliere specializate. Inițiatoarea unuia dintre ele, domnișoara Thuilier, își amintea: „Am colorat toate filmele domnului Méliès începând din 1897 până în 1912. Această colorare era făcută în întregime de mână. Îmi petreceam nopțile cu selecționarea și sortarea culorilor. În timpul zilei, lucrătoarele aplicau culorile urmînd dispozițiile mele. Fiecare muncitoare era specializată într-o anumite culoare. Erau adesea peste douăzeci. Foloseam culori foarte fine, diluate succesiv în apă și alcool. Tonul obținut era transparent.” Este interesant că Méliès folosea culoarea nu numai ca pe un mijloc de uimire a publicului, ci și în legătură strînsă cu necesitățile filmului. El colora actorii, costumele lor, pentru a le detașa astfel de fundalul în fața căruia se mișcau. Alteori culoarea era folosită și pentru trucaj: costumul unui prestidigitator se schimba, „la vedere” din negru în roșu, apoi în albastru, spre încîntarea spectatorilor amatori de asemenea glume. Tot la începuturile istoriei filmului se folosea metoda, mai primitivă e drept, a „virării” imaginii și se colorau peliculele întregi, pe toată suprafața imaginii, în diferite tonuri. (Filmul artistic românesc *Războiul independenței*

(1912) este colorat alternativ în galben, roșu și verde.)

Începînd din 1906, au apărut diferite formule de filmare în culori. După 1920, procedeele au început să se dezvolte, să se perfecționeze, în fabricarea peliculelor color, adoptîndu-se diferite patente tehnice¹.

Activitatea lui Méliès dovedește așadar că încă de la început culoarea a fost folosită nu numai ca o curiozitate, ci și ca procedeu artistic. Evoluția încercărilor de desăvîrșire artistică a fost anevoioasă. S-a înțeles, de pildă, aproape de la început, necesitatea selecționării culorilor, dar primele încercări în acest sens acuză ridicolul: Nathalie Kalmus, soția celui care a introdus procedeul „Technicolor”, umbla printre decorurile exterioare hollywoodiene (în anul 1935 și cei imediat următori), cu sprîțul, și vopsea într-un anume verde, pe care-l știa ea, frunzele sau iarba autentică pentru a le da culoare mai „naturală”. Perfecționarea tehnicii de fabricare și prelucrare a peliculei și mai cu seamă măiestria operatorilor (primii operatori care au știut să înlăture stridentele „tehnicolorului” american au fost europenii), au permis apoi selectarea culorilor, fără asemenea intervenții bizare. Arta pictorilor scenografi, a creatorilor de costume a ajutat și ea la rezolvarea problemei, printr-o selecție voită, gîdită a culorilor, prin crearea unui joc al culorilor care

¹ Le amintesc pe cele mai importante folosite azi pentru că denumirea lor figurează pe genericele filmelor pe care le vedem curent, provocînd adeseori nedumerirea spectatorului: „Sovcolor” (sovietic), „Agfacolor” (german), „Technicolor”, „Eastmancolor”, „Metrocolor” (americane), „Gevacolor” (belgian), „Ferraniacolor” (italian) etc. În afara sistemului tehnicolor, toate celelalte au la bază principiul unei pelicule cu o triplă emulsie pentru culorile de bază albastru, verde, roșu.

coincide cu intenția dramaturgiei filmului, se integrează în stilul acestuia.

Uneori culoarea este folosită în film fără o intenție precisă: *Muntele*, *Cînd Mexicul cîntă*, *Unde nu ajunge diavolul*, sînt doar cîteva exemple. Culoarea capătă valoare artistică în film numai dacă nu este întîmplătoare, inexpresivă. Există filme pe care nu ni le putem imagina decît în culori: *Romeo și Julieta* al lui Castellani, unde culoarea avea rostul tocmai de a sublinia prin căldura ei puritatea dragostei, lirismul eroilor și în care, probabil, alb-negrul ar fi alterat, prin contrastele sale și prin uniformitatea cromatică, intențiile lirice ale realizatorului. Sau *Al 41-lea* al lui Ciuhrai: aici culoarea are o funcție similară — albastrul mării valorifică albastrul ochilor eroului, acordîndu-i o puritate fără de care premisele dramei nu s-ar fi ivit; galbenului șters și neprietenos, dominant în secvențele din deșert, îi urmează cenușiul-cafeniu al furtunei, întrerupt apoi de albastrul ce inundă marea, cerul, creînd astfel o nouă atmosferă, definind și subliniind tonalitatea dramatică a întîmplărilor. În *Al 41-lea*, urmărirea alternației de culori dominante calchează perfect linia dramaturgică a filmului în detaliile ei.

Există în același timp alte filme a căror temă și tratare dramatică își găsește cea mai adecvată expresivitate cromatică în gama alb-negru (filmul fiind, în felul său, tot un film color, care cuprinde infinitele tonalități de cenușiu posibile între albul imaculat și negrul absolut): *Noaptea Cahiriei* sau *Stromboli*. Cît de importantă este utilizarea culorii numai în anumite cazuri o demonstrează Serghei Eisenstein, care, în *Ivan cel Groaznic*, o introduce doar în anumite scene ale filmului alb-negru, și anume atunci cînd o pretinde dramaturgia. Eisenstein afirma că în orice film

culoarea trebuie folosită ca și muzica, numai acolo unde ea este necesară, adică acolo unde constituie un factor dramatic și dramaturgic. „Desigur, spunea el, într-un film color, culoarea este prezentă continuu, dar ea nu trebuie să sară în ochi, nu are voie să atragă atenția în momentul în care un alt element — de pildă un anumit dialog — are rolul predominant dramatic.“ Eisenstein compara acest mod de a folosi culoarea cu decupajul care, prin utilizarea prim-planului, elimină din câmpul vizual tot ceea ce nu este esențial în acea clipă, păstrând doar chipul actorului asupra căruia trebuie să se concentreze atenția spectatorului. Astfel, prin „cezura de culoare“ ea va căpăta potență dramatică sporită în momentul când, după absența ei, va reveni cu forță. În calitatea pe care o are, de partitură de sine stătătoare în cadrul „polifoniei dramatice a filmului“, culoarea, cu o linie de desfășurare precisă, similară cu cea a muzicii, se împletește cu linia acțiunii, subordonându-i-se când este cazul și intervenind activ numai când expresivitatea ei e hotărâtoare.

Valoarea artistică a culorii apare deci în clipa în care ea deține o funcție dramatică. S-a pus în legătură cu aceasta o problemă artistică de maximă importanță. Nici o peliculă nu a reușit încă să redea cu perfectă fidelitate culorile naturale. Ar fi însă, oare, necesar s-o facă? Folosirea naturalistă a culorii nu ar aduce, poate, nimic nou pe plan artistic. Necesară e stăpânirea perfectă a culorii, astfel încât operatorul să poată obține orice efect coloristic ar dori. Ca și în iluminare sau în cadraj, în cazul culorii e de asemenea necesară viziunea proprie a artistului asupra realității și nu reproducerea mecanică a obiectului. Experiența picturii poate fi re-luată într-un mod complex, stilurile coloristice

putînd varia și aici, în funcție de tema filmului, a atmosferei lui etc., găsindu-se rezolvări variate, chiar de la o secvență la alta. În *Război și pace* (King Vidor) întîlnim o alternanță voită de stiluri între scenele militare, fie de paradă, fie de război — (parada pe care o urmărește Natașa de la fereastră, sau bătălia la care participă prințul Andrei) în care coloritul este aprins, contrastant — între scenele de liniște casnică sau lirice — (secvențele din locuința Natașei, secvența plimbării călare, cînd Natașa îl reintîlnește pe prințul Andrei) rezolvate în tonuri pastel, moi, culorile împletindu-se parcă fără nici o ciocnire — și, în sfîrșit, scenele în care domină mizeria fizică sau morală — (evacuarea, Moscova părăsită, prizonieratul lui Pierre Bezuhov) în care culorile, totdeauna din gama celor calde¹, se limitează la roșu, cafeniu, la tonuri sumbre. Intenția aceasta este dusă pînă acolo încît în secvențele bătăliei la care asistă Pierre, culorile se schimbă pe parcursul desfășurării evenimentelor, în funcție de simțămintele eroului: la început, cînd cîmpul de luptă este privit cu interes și curiozitate, culorile sînt cele numite reci, cu predominanța verdelui și a albastrului, pentru ca mai tîrziu să se ajungă treptat la dominanța culorilor calde ale spectrului, totalitatea generală închizîndu-se.

În *Wizard of Oz — Vrăjitorul din Oz*, personajele își schimbau culorile alternativ, pe măsură ce le dominau un sentiment sau altul: frica sau bucuria era astfel exprimată printr-un simbol cromatic. Procedeu aplicat lumii basmului este preluat de

¹ Se numesc „calde“ culorile care, în spectrul solar, se găsesc în stînga galbenului (de la galben la roșu) și „reci“ culorile dinspre dreapta (de la verde la violet).

Antonioni în *Deșertul roșu* unde, de exemplu, camera Monicăi Vitti, pe care o cunoaștem întâi așa cum arată în realitate, se colorează deodată în roșu pentru a ni se semnala astfel starea de euforie în care se găsește în acel moment eroina.

Unul din cazurile interesante ale folosirii dramei a culorii l-am întâlnit în filmul *Balonul roșu*, conceput de altminteri în funcție tocmai de jocul culorilor. Filmul are trei părți distincte, tratate fiecare în altă manieră coloristică, în alte tonalități. Prima parte, mai mult descriptivă (cea mai lungă parte a filmului, care începe cu întâlnirea dintre Pascal și balon și cuprinde toate plimbările lor prin Paris), este tratată în tonalitățile cenușii, triste, în care apare toată lumea reală, exterioară micului Pascal și ostilă lui. Pe aceste tonalități cenușii se detașează, în contrast puternic, roșul aprins al balonului, corespondență simbolică a purității copilului, a lumii sale interioare. Dialogul acesta dintre Pascal, mic cetățean al unei lumi care îi este vrăjmașă și sufletul său, dialog posibil numai datorită culorii, constituie fabulația filmului. În a doua parte, dramatica urmărire a balonului de către băieții care vor să-l distrugă, este tratată în întregime în *contre-jour*, imaginea înregistrând mai mult contururile și având deci o coloristică proprie acestei modalități, subliniată de contrastul izbitor al culorii țipătoare de pe un afiș de film de groază, întâlnit pe un zid pe parcurs. În sfârșit, ultima parte este cea a exploziei de lumină, strălucirea solară inundând multicolorul viu al baloanelor întregului Paris venite să-l salveze pe Pascal, să-l ducă spre simbolica fereastră de lumină pe care norii au deschis-o pe cer.

Toate exemplele citate converg spre un fapt frecvent întâlnit în practica creației cinematografice:

folosirea culorilor cu valoare de simbol. În teatrul indian există o simbolistică precisă, corespondențe coloristice ale unor senzații sau stări sufletești: comicului îi corespunde albul, tristeții cenușul, îngrozitorului — roșul, eroicului — portocaliul, spaimei — negrul, dezgustătorului — albastrul, mirificului — galbenul etc. Eisenstein a studiat polivalența culorii în literatură și în pictură, constatînd că nu există culori al căror sens simbolic să fie universal. De pildă culoarea galbenă, constata el, poate simboliza și binele și răul.¹ În *Alexandr Nevski*, el a folosit aparent paradoxal (deși istoric justificat), dar deosebit de sugestiv, albul pentru simbolizarea răutății, a cruzimii cavalerilor teutoni, în timp ce tonul închis (filmul este alb-negru) sugera eroismul și patriotismul luptătorilor ruși. În fond, fiecare realizator, în fiecare film, își creează o simbolistică cromatică proprie, o corelație inedită de sensuri coloristice.

E pasionant de urmărit folosirea dramatică a culorilor cu valori simbolice într-un film ca, de pildă, *Othello*, realizat de Iutkevici (operator — Andricanis). Există aici un întreg dialog dramatic al celor trei culori predominante: purpuriul, albul și negrul. Purpurie este pelerina cu care Othello o învâluie pe Desdemona pentru a o ocroti de răcoarea

¹ Havelock Ellis scrie: „Este clar că apariția creștinismului a introdus noi sentimente față de galben... Într-o măsură foarte largă, fără îndoială, aceasta era tocmai reușita revoluției catolice împotriva lumii clasice și aruncarea a tot ceea ce simbolizează bucuria și mîndria. Roșul și galbenul erau culorile favorite ale acestei lumi. Dragostea pentru roșu era mult prea înrădăcinată în natura umană pentru ca chiar și creștinismul să poată învinge complet, dar galbenul, era punctul de minimă rezistență și noua religie a putut triumfa ușor asupra lui. Galbenul a devenit culoarea geloziei, a invidiei și a trădării.”

noptii și aceeași purpură se revarsă mai târziu, ca o uriașă pată de sânge, în momentul în care maurul, cu sufletul sfișiat, își aruncă mantia pe pardoseala cabinei sale. Roșul acesta aprins simbolizează puterea, vitalitatea, prestața lui Othello, după cum albul e simbolul purității Desdemonei. Albul e prezentat mereu în jurul Desdemonei, pentru a reveni asupra lui Othello în forma burnusului alb pe care maurul îl îmbracă în ultima parte a filmului, avînd de data aceasta semnificația adevărului în numele căruia decide el osînda soției sale, și înlocuind pelerina roșie, simbol al dragostei sale pasionate. Alternanța acestor culori, dialogul lor, urmăresc întreaga desfășurare a dramei, comentează pe plan cromatic evoluția ei. În *Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray folosește culoarea roșie cu precise intenții dramatice: roșie e bluza lui Jim, sau pardesiul lui Judy și ciorapii lui Plato. Este, cum remarcă François Truchaud, focul care devorează eroii, și „semnificația morală a culorilor stabilește traductibilitatea dramei“.

Desigur că nu totdeauna culoarea trebuie să aibă neapărat valoare simbolică. Folosirea „șocului“ de culoare, iruperea brutală a unei pete de culori contrastînd cu cea dominantă pînă în acel moment, este de pildă un alt procedeu curent. În fapt, utilizarea culorii e foarte ispititoare pentru realizator nu numai din motivele evidente, ci și pentru că ea dă imaginii profunzime și perspectivă (fapt descoperit, după cum am văzut, încă de Méliès). Ea capătă însă valori artistice numai atunci cînd contribuie la reliefarea sensurilor, cînd are o intervenție dramatică în film. De aceea este esențială. Și poate că acesta este sensul butadei lui Marcel Achard care,

întrebat dacă, după părerea sa, culoarea aduce ceva nou în cinematografie, și ce anume, a răspuns lăconic: „Da, culoarea !“

E. Formatul cadrului. O dată inventat principiul aparatului de filmat, proaspeții cinești, nicidecum timizi în încercarea de a-i afla posibilitățile, au fost cuprinși de un soi de beție a peliculei, căutînd mereu, frenetic, și găsind mereu noi și alte soluții de a se exprima cinematografic. Așa se face că aflăm încă din primii ani ai istoriei filmului numeroase căutări, cuprinzînd, după cîte se pare, toate modalitățile tehnice pe care le folosește filmul pînă azi, și pe care le va folosi și în viitorul apropiat.

Una din direcțiile căutărilor este cea privind dimensiunile ecranului. Actualul film panoramic își găsește strămoșii în primii ani ai istoriei cinematografiei. În 1892, colonelul Moessart inventează un aparat fotografic panoramic, iar în 1894 inventatorul Chase brevetează „ciclorama“, aparat cu care face primele proiecții pe un ecran cu o circumferință de 48 metri. Aparatul lui Chase nu a fost însă exploatat comercial niciodată. În 1897, deci după numai doi ani de la data de naștere a cinematografiei, Grimoin Sanson brevetează un „nou aparat permițînd să se fotografieze și să se proiecteze pe un ecran circular imagini animate panoramice în culori pentru «cinecosmorama Grimoin Sanson»“. Invenția intră în exploatare în 1900, cu prilejul Expoziției universale de la Paris, sub denumirea „Cineorama“.

Convins că cinematograful pe care l-a inventat nu va avea viitor, Lumière își încearcă el însuși norocul în 1900 cu o proiecție pe ecran gigantic, iar apoi cu un nou aparat, „Photorama“, cu care proiecta fotografii pe pereții unei rotonde.

Formula cinematografului panoramic, circular, brevetată în urmă cu peste șase decenii, a fost dată uitării pînă acum cîțiva ani cînd, reluată, începe să cunoască o nouă vogă. E vorba aici nu numai de inovații tehnice și de soluții pentru a face față concurenței televiziunii, ci și de o problemă mai complexă, aceea a formatului ecranului, a proporțiilor laturilor sale, problemă interesantă nu numai sub raportul istoric, ci mult mai mult sub acel estetic. Formatul actual așa-zis standard a fost adoptat, după multiple căutări, la Congresul internațional ținut în 1909 la Paris sub președinția lui Méliès. Necesitatea unui formule-standard se impunea în acel timp, deoarece se ridicase cu acuitate problema monopolului mondial asupra fabricării peliculei. Pelicula-standard cuprinde o imagine ale cărei laturi sînt de 18×24 mm, reprezentînd deci proporția de 1:1,33. Teoreticienii artei filmului au apărut formatul standard, proporțiile lui bazîndu-se pe numeroase argumente, majoritatea derivate din studiul picturii. Totuși, un format ideal nu poate fi stabilit pe baza cercetării picturii, deoarece varietatea formatelor este mult prea mare în istoria artelor plastice și media lor nu exprimă nici o realitate. S-a argumentat totuși în favoarea acestui format, socotit ideal, invocîndu-se și „numărul de aur“ al lui Pitagora și Platon ceea ce Luca Pacioli da Borgo denumea „proporția divină“, Kepler „sectio divina“ și Leonardo da Vinci „sectio aurea“, adică proporția a cărei expresie numerică era 1,618¹. S-au adus în favoarea acestei

¹ Căutarea unei legi a armoniei proporțiilor a început încă din antichitate, bazîndu-se, atunci, înainte de toate pe observații privind poziția astrilor și pe studiul corpului omenesc. Căutările au continuat de-a lungul întregului ev mediu, pentru a ajunge la definirea cea mai cunoscută în

forme dreptunghiulare argumente din fiziologie: ochiul face mai ușor mișcarea de panoramare pe orizontală decât pe verticală; în delimitarea câmpului vizual, la privirea binoculară, raportul unghiului de vedere pe plan orizontal față de cel vertical este de asemenea apropiat de cel al laturilor imaginii standard etc.

Împotriva ecranului lat s-au ridicat numeroase obiecții de ordin estetic, multe din argumentele în favoarea formatului standard devenind argumente împotriva ecranului lat (proporția ecranului cinematograf este de 1 :2,55, lățimea ajungând deci dublă față de cea inițială). La început, ecranul lat a impresionat prin spectaculozitatea sa. Cinematografia americană l-a adoptat din motive exclusiv comerciale. În 1953, firma „Fox“ s-a decis să cumpere brevetul pentru cinematograf numai pentru că se afla într-un impas financiar pe care a reușit astfel să-l rezolve, lansând cu o publicitate colosală *Tunica*, film care, cu rețeta sa de 15 milioane de dolari, a bătut, zice-se, toate recordurile de încasări. În continuare, numeroase alte formule și procedee tehnice au dus la modificarea formatului standard.

Adepții ecranului lat susțin că prin folosirea lui se amplifică senzația de realitate, de participare a spectatorului la desfășurarea acțiunii; ei se referă la prezența, în afara punctului central de atenție, a unei ambiante care intensifică de asemenea senzația realității prin participarea la percepția vizuală a ceea ce se numește vederea periferică. Argumentele sînt judicioase și pot fi întărite de un șir de exemple. În filmele de război

cartea lui Luca Pacioli „*De divina proportione*“, apărută în 1509, cu ilustrațiile lui Leonardo da Vinci. De altfel, marii pictori venețieni, Tintoretto, Veronese și Tizian, de pildă, au folosit această schemă.

de pildă, sînt într-adevăr impresionante cadrele largi în redarea unor scene de luptă. În *Van Gogh*, natura era copleșitoare prin compoziția panoramică a imaginii. În *Spartacus*, forma panoramică a ecranului subliniază caracterul grandios al spectacolului. Cris Marker vede în ecranul lat o eliberare din limitele celui normal, socotind că travelingurile și panoramicele, mișcările de aparat care erau pînă acum în centrul atenției teoreticienilor filmului de format normal, nu exprimau decît nevoia de a depăși limitele cadrului și nu marcau de aceea decît infantilismul cinematografilei. Cam în același sens argumentează și André Bazin, susținînd că „montajul, în care greșit s-a văzut esența filmului, este de fapt determinat de formatul imaginii clasice, condamnîndu-l pe regizor la fragmentarea realității. Din acest punct de vedere, cinemascopul se înscrie în suita logică a evoluției cinematografilei de 15 ani încoace“.

Venind în contrast cu proprietatea ochiului de a percepe un cîmp vizual întins, prin cadru cinematografic standard se operează o selecție, se stilizează deci realitatea prin limitarea imaginii și concentrarea în aceste limite a elementelor esențiale ale realității. Filmul folosește cadrul ca pe o convenție artistică. Cadrul standard nu lasă ca divergența și convergența axelor vizuale, adică în cazul nostru mărirea sau micșorarea cîmpului vizual, să fie la latitudinea spectatorului, ci realizează pentru el punctul lui de vedere, îi oferă deci spectatorului selecția vizuală și nu i-o solicită. „La cinematograf, scrie Béla Balázs, aparatul de filmat îmi dirijează privirea asupra acțiunii filmului în spațiul imaginii... ochiul meu se află în aparatul de filmat și se identifică cu privirea persoanelor care acționează. Ele privesc cu ochii mei...

Acest fel de identificare nu a mai rezultat în mod obișnuit din nici o altă artă și în aceasta se manifestă cel mai profund, din punctul de vedere al filozofiei artei, noul specific al filmului. "Ecranul lat, însă, presupune selecția spectatorului, pentru că vederea normală nu permite concentrarea privirii decât pe o suprafață limitată, mai redusă decât cea a ecranului lat. De aceea, inevitabil, selecționăm. Adică alegem de pe ecran acel punct al imaginii asupra căruia ne concentrăm atenția, pentru că aparatul nu ne mai dirijează desăvârșit privirea. Și fiecare spectator va selecționa altfel, chiar dacă, în compoziția cadrului, operatorul, prin „șocuri“ de lumină și de culoare, luminând mai mult și colorând mai intens elementele esențiale din punct de vedere dramatic, ne va impune atenției o anume suprafață în dauna alteia. Selecția pe care o fac eu, spectatorul, va înlocui — chiar dacă numai într-o măsură oarecare — selecția pe care o face îndeobște realizatorul prin arta montajului. Ca urmare, în filmele realizate pentru ecran lat, planurile se cer mai lungi (de două ori mai lungi, în medie, afirmă cercetătorii de specialitate), montajul pierde din spontaneitate, din capacitatea de a ritma, tocmai pentru că perceperea unui cadru larg necesită un timp mai îndelungat. Ecranul lat care, prin definiție, selectează într-o măsură mult mai mică, aplică în fond, în cinematografie, formula teatrului japonez în care actorii nu părăsesc scena după consumarea intervenției lor, lăsând spectatorului latitudinea de a-i scoate sau nu din câmpul atenției lui.

În cazul formatului normal, mărimea delimitată a cadrului permite proporționalizarea spațiului înăuntrul ramei ecranului. Când una din laturi este însă excesiv de mare, nu mai poate fi vorba în aceeași măsură de o diviziune proporțională,

pentru că spectatorul nu mai percepe cu aceeași ușurință proporțiile. Marcel Martin adaugă câteva obiecții împotriva formatului lat: din cauza punerii în scenă pe lărgime, „contribuția atât de magistrală a adâncimii cîmpului este nimicită”; din pricina lipsei gros-planului „lumea lucrurilor invadează ecranul chiar atunci cînd am dori să ne găsim între patru ochi cu figura eroului; ecranul lat este triumful elementelor exterioare împotriva interiorizării”. Toate acestea nu fac, parcă, decît să demonstreze că întreaga frămîntare, pe plan estetic, în jurul soluțiilor unor formate diferite, este preludiul adaptării unei vechi idei, aparținînd lui Eisenstein, despre necesitatea ecranului variabil, al cărui format ar putea fi adaptat, pe parcursul filmului, necesităților specifice ale fiecărei scene. Ecranul variabil va rezolva și obiecția lui René Clair, care susține că toate sînt bune la ecranul lat, singurul lucru care-i lipsește fiind... înălțimea. Dar tot René Clair scria: „...s-ar putea ca un sistem de ecrane de dimensiuni variabile... să se substituie odată ecranului pe care ni-l oferă cerul, neaptea. Dar se caută un inventator care să pună la punct această idee...”

F. Ecranul variabil, poliviziunea, a treia dimensiune și altele.
Cui îi revine paternitatea ideii ecranului variabil? Poate lui Abel Gance: „Lucram la scenariul pentru *Napoleon*. Îmi amintesc că într-o după-amiază mi-am apucat capul în mîini. Eram frămîntat de dorința de a scăpa de strînsoarea ecranului, de dorința de a face să explodeze acest ecran. Atunci am notat pe o foaie, regăsită acum de curînd: ideea ar fi să ai la dispoziția ta trei ecrane; să faci să «explodeze» cadrul, să surprinzi același subiect cu

trei aparate..." Astfel s-a născut ideea poliviziunii, aplicată pentru prima oară în 1927 în celebrul film *Napoleon* prin formula ecranului triptic, lărgindu-se sau îngustându-se suprafața proiecției în decursul desfășurării filmului... Gance, vizionar în domeniul artei filmului, a conceput ideea poliviziunii, a unui ecran cuprinzând mai multe imagini simultan. „În mod normal, perdelele negre de catifea nu lasă să apară decît ecranul central. Dar dacă tema se lărgeste și este nevoie de o mai mare desfășurare în spațiu, perdelele se dau la o parte fără zgomot, lăsînd să apară zonele laterale unde acțiunea continuă să crească cu o putere extraordinară“, povestește un critic care a asistat la premiera filmului. Este în fond un ecran variabil. Ecranul de formă lătită era împărțit în trei secțiuni. Într-unul din cadrele filmului, de pildă, cele două imagini laterale sînt simetrice și reprezintă armata lui Napoleon mărșăluind pe un drum în serpentină. Imaginea din mijloc cuprinde o hartă a Italiei, țelul marșului, pe care este supraimpresionată atît silueta neagră a lui Bonaparte, cît și portretul irizat al Josefinei. „În lumea nouă a ecranului variabil, scrie Gance, ecranul este citeodată numai jumătate sau o treime din cel normal, alteleori cuprinde 150 de grade din orizont... Poate că e cheia filmelor viitorului.“ Abel Gance nu a deschis numai ecranul în lățime; el a alcătuit metafore prin compoziții polivalente; marșul în Italia era descompus în elementele lui, imaginea centrală, mărită, nefiind decît detaliul celor două imagini generale laterale. Era adică o analiză simultană în locul analizei prin montaj, care se face în timp. În acest sens, probabil, spunea Gance, reluînd recent ideea poliviziunii, că „frontierele timpului și ale spațiului vor cădea în cazul posibilității unui ecran poliform care adi-

ționează, divizează sau multiplică imaginile, după cum o dorește creatorul sau o impune creația." Astfel, de exemplu, pentru a citi gândurile lui Napoleon în timpul bătăliei, se arată pe mijlocul ecranului imaginile și amintirile care trec prin mintea comandantului în timp ce bătălia continuă să se desfășoare pe porțiunile laterale ale ecranului.

Dacă Abel Gance a fost indubitabil poetul inspirat al ecranului polidimensional, teoreticianul lui solid a fost în schimb Serghei Eisenstein. În 1931, Eisenstein a lansat ideea ecranului de formă pătrată: „Nici formatul orizontal, nici cel vertical al ecranului nu sînt ideale... Cum ar putea fi deci împăcate tendințele verticale și orizontale ale imaginii filmului? Terenul unei asemenea lupte este ușor de găsit — el este pătratul. Pătratul este singura formă capabilă, prin acoperirea dinspre dreapta sau stînga, de sus sau de jos, să ofere absolut toate formele rectangulare expresive posibile". Ecranul pătrat este deci considerat de Eisenstein ca bază a ecranului variabil.

De fapt, soluția ecranului variabil corespunde și cu o formulă de montaj (aparținînd deci intrinsec mijloacelor de exprimare cinematografică), aceea care alternează planul general cu detaliile acestuia. Pe ecranul normal, obiectele, scenele sînt încadrate în dimensiuni variabile pentru a li se evidenția anumite valori (Plan general, plan-detaliu etc.). Ecranul variabil rezolvă, într-un fel, aceeași sarcină în sens răsturnat, variînd ecranul, conținînd astfel, în formula lui, elementele montajului.

S-ar putea adăuga, în favoarea ecranului variabil, și argumente izvorîte din arta plastică. În fond n-are nici un rost să rămînem la media matematică — medie care nu corespunde unei formule reale, ci rămîne doar o simplă noțiune statis-

tică — a formatelor pinzelor celebre, atîta vreme cît s-ar putea folosi alternativ, după cerințele conținutului, atît compoziția net verticală a sulu-lui chinezesc sau a vitraliului gotic, cît și cea a pic-turii marine, orizontală prin necesitate. Leonardo da Vinci afirma chiar că „un pictor nu trebuie să se îngrijească de suprafața pe care lucrează... ochiul nu trebuie să țină seama de unghiulația sau curba zidului (este vorba desigur de pictura murală — *n.n.*), ci doar de ceea ce trebuie să fie reprezen-tat dincolo de acest zid în diferitele locuri ale pei-sajului pictat“. Cu atît mai valabilă este această afirmație în cazul ecranului variabil, cînd limitele pot fi schimbate la dorința realizatorului. În cazul picturii, imaginea fiind statică, contemplația este posibilă și formatul rămîne de aceea un ele-ment important pentru fixarea liniilor dinamice ale picturii. În film, însă, imaginile alternează și încă într-o cadență rapidă. Cu atît mai mult s-ar impune încadrarea imaginii în forma cea mai suges-tivă, în compoziția orizontală sau verticală, după cerințele dramaturgiei. Ecranul variabil este cel care permite cel mai bine folosirea polivalentă a raporturilor cadrului. Alături de „șocul“ de lu-mină, de culoare, de montaj, folosite și acum, va interveni o nouă formulă, aceea a „șocului“, să-i zicem, de dimensiuni, sau mai precis de format. Cîtă expresivitate poate avea într-o scenă de luptă, de pildă, figura unui luptător cu lancea ridicată, pe o dominantă verticală a ecranului alungit în ace-lași sens, urmat brusc de un cadru panoramic larg, deci orizontal, al masei de luptători.

„Avem un apetit vizual mai mare decît îl poate satisface ecranul, spune Abel Gance. Poliviziunea a devenit o necesitate, ea s-a născut din film pre-cum calea ferată din diligență.“ Și Gance adaugă

în altă parte: „Ceea ce vă spun acum și ceea ce pare «revoluționar» va apărea în curînd ca elementar... Poliviziunea utilizează într-adevăr o sintaxă nouă. Ecranul variabil al poliviziunii devine fluid ca apa. Posibilitățile sale sînt comparabile celor ale claviaturii unui pian. Poți să nu atingi decît o notă, sau două sau mai multe. Poți să te mulțumești doar cu melodia sau să o îmbogățești cu un acompaniament. Spectatorul unui film polivizionat își va pierde sensul analizei care, în mod obișnuit, nu-l părăsește în fața filmului actual. El se va lăsa «încătușat» de bogăția vizuală totală a imaginilor. Astfel ne putem imagina că vom vedea simultan, grație ecranului triplu, în centru imaginea reprezentînd acțiunile eroului, în dreapta imaginea gîndurilor sale, în stînga imaginea gîndurilor interlocutorului său despre el.“

★

La începuturile istoriei filmului au fost experimentate o sumă de procedee care răspundeau dorinței cineștilor de a amplifica senzația realității. Există aici un domeniu aflat în limitele problemelor artistice, acela al filmului stereoscopic, în relief. Nu ne vom mira aflînd că și de astă dată primele încercări datează din 1900, anul în care același Louis Lumière a brevetat un „aparat destinat să arate imagini stereoscopice în mișcare“. Invenția a fost însă mult prea rudimentară și reluată tot de Lumière abia în 1936, cînd inventatorul a prezentat un film în relief pentru vizionarea căruia spectatorii trebuiau să se înarmeze cu ochelari bicolori. Procedeele se răspîndește mai tîrziu cu o corectură: în locul ochelarilor de celofan colorat se folosesc, de astă dată, alții speciali, procedeul, Polaroid, cu sticle polarizate. Marii producători ameri-

cani investesc capitaluri uriașe în filme „nature vision” în relief. Chiria ochelarilor este însă atât de mare încît, în 1954, filmul american în relief începe să-și trăiască agonia.

Procedul sovietic „Stereokino”, pe baza invenției inginerului Ivanov, funcționa încă din 1940 și nu necesita nici un fel de ochelari. Este vorba de un ecran de o construcție specială adoptat într-o serie de săli de cinematograf din Uniunea Sovietică, și care a permis producerea unor filme de lung metraj în relief; curînd însă producția a stagnat.

Cinematograful stereoscopic are, fără îndoială, viitor, nefiind vorba aici de o suplinire a artisticului prin efecte senzaționale. Din momentul în care se va depăși latura de curiozitate pur tehnică, spectatorul se va obișnui cu tridimensionalitatea ecranului, așa cum s-a obișnuit și cu sunetul în film. Arta filmului nu va fi alterată cu nimic, ci dimpotrivă, puterea ei de emoționare va crește.

Pentru intensificarea senzației de realitate a spectacolului cinematografic, se caută în continuare soluții în diferite direcții. Producătorii americani au încercat să lanseze de pildă, filmul cu mirosuri. (Procedeul, țin să remarc în paranteză, presupune *ab-ovo* imposibilitatea realismului, deoarece în realitate există nu numai parfumuri, ci și mirosuri pestilențiale, practic neproductibile în sala de spectacol; filmele cu mirosuri vor trebui așadar neapărat să fie trandafirii în accepțiunea integrală a termenului.) S-au găsit chiar două sisteme. Primul, prezentat la New York, se numește *aromarama*: aparatele speciale instalate în tavanul cinematografului împrăstie, pe măsura proiectării filmului, la anumite intervale, mirosuri corespunzătoare imaginilor din film (miros de pămînt reavăn, de tigră, de magazin alimentar etc.) În pauzele

acestor jeturi de odoranți, o instalație electronică de aerisire elimină din sală mirosurile care nu mai corespund scenelor ce se proiectează. Un al doilea sistem, lansat în concurență, a fost experimentat într-un film al lui Mike Todd junior, pe baza invenției chimistului elvețian Hans Laub, care a compus în laborator zece mii de mirosuri, dintre care patruzeci sînt folosite în acest film. Prima proiecție a avut loc la Berna, apoi sistemul, perfecționat, a fost prezentat la Chicago și se numește *smell-o-vision*; aparatele odorante se găsesc în subsolul cinematografului și sînt legate prin tuburi de spe-tezele scaunelor din sală, în care s-au instalat pulverizatoare. Pe baza indicației unei „piste de mirosuri” care se află chiar pe peliculă alături de pistele sonore, creierul electronic al aparatului selecționează mirosurile din cîte un rezervor, sau le combină pe cele din mai multe pentru a le pulveriza în nările spectatorilor.

Ar fi poate util să amintim aici tendințele tehnice recente ale cinematografiei, a căror dezvoltare și aplicare pe scară largă vor putea influența devenirea artei filmului. În urma înlocuirii benzii sonore optice cu cea magnetică, în urma dezvoltării tehnicii înregistrării magnetice a sunetului în genere, s-a ridicat problema trecerii de la imaginea fotografică la înregistrarea magnetică a imaginii. De cîtiva ani, procedeul este pus la punct pentru televiziune, urmînd ca, prin perfecționarea lui, să se obțină o imagine de bună calitate și pe ecranul mult mărit al cinematografului. Tehnica imaginii magnetice va deschide însă posibilități mai largi decît cele bănuite la o primă privire. Costul relativ scăzut al benzii magnetice, al înregistrării ei, va permite în sfîrșit înmulțirea pe lîngă bibliotecile, discotecile, fonotecile personale, și a unor

filmoteci pe care în viitor oricine le va putea avea acasă, incluzînd în ele acele filme care i-au plăcut cel mai mult și pe care le va putea revedea în locuința sa de cîte ori va dori.¹

În același timp, perfecționările tehnice au dus la crearea unor pelicule ultrasensibile a căror expunere corectă nu necesită lumină suplimentară. Se pot filma azi imagini nocturne cu lumina existentă, fără nicio întărire a ei. Concomitent se tinde spre simplificarea aparatului de filmat în scopul unei cît mai lesnicioase mînuiri.

Toate aceste perfecționări tehnice nu fac, în fond, decît să reducă rolul tehnicii în creația cinematografică, prin eliminarea dificultăților create de aparataj, prin deschiderea drumului spre inspirația artistică lipsită de piedici, de îngreunări mecanice. Poate că într-o zi oamenii își vor putea filma aproape nemijlocit gîndurile, viziunile imaginate cu ochii deschiși, marile lor aventuri interioare. Cu siguranță că filmele create astfel se vor proiecta pe ecrane variabile, dacă nu va triumfa cumva încercarea unui grup de tehnicieni care din 1940 se pregătesc să reproducă, prin mijloace electronice, imagini nu pe ecran, ci în spațiu; s-a și ajuns la unele rezultate, care se limitează deocamdată la proiecția în spațiu a cîtorva puncte fixe. Poate că nu va dura mult pînă cînd filmele de lung metraj se vor proiecta astfel în trei dimensiuni. Și atunci nu o vei mai putea deosebi pe Nathalie Wood cea aflată în carne și oase ca spectatoare în sala cinematografului, de proiecția ei electronică, în spațiul aceleiași săli.

Tehnica filmului progresează așadar cu pași uriași și rapizi. Evoluția ei influențează fără îndoială

¹ Am scris aceasta și în 1963; în 1970 a și început producția de magnetoscopuri portabile și a benzilor imprimate pe care le poate cumpăra oricine.

și arta filmului. În acest sens comenta cu ironie Pierre Michaut epoca răspîndirii cinematografului stereoscopic, cu mirosuri etc.: „Vei putea, fără îndoială, vedea în curînd un mic grup de băieți și fete inspirați, adunîndu-se într-un hangar, învățînd pe dinafară un text, pictînd pe fișii de pînză un decor; ei vor oferi publicului uimit actori veritabili «în carne și oase», ei vor fi descoperit iluzia, redescoperind teatrul. Și astfel ciclul se va încheia.“

2. RELAȚIA: APARAT — OBIECT FILMAT

A. *Unghiul de filmare*. La începuturile istoriei cinematografiei, se folosea un unghi de filmare unic, cel frontal, și de la înălțimea omului. Legii clasice a celor trei unități, Georges Méliès — socotit inventatorul spectacolului cinematografic — i-a mai adăugat-o pe aceea a unității punctului de vedere. El a așezat aparatul în locul fix socotit cel mai avantajos față de scena jucată, în locul „domnului din stal“, care în nici un caz nu-și putea părăsi scaunul în timpul spectacolului pentru a privi mai îndeaproape pe unul sau pe altul dintre actori. Ulterior, aparatul de filmat și-a pierdut anchiloza primară, nu atît din cauza unor perfecționări tehnice, cît pentru că se descoperise expresivitatea unor unghiuri de filmare inedite. Astăzi, de pildă, acel unic unghi inițial este socotit cel mai dezavantajos, fiind inexpressiv. Unghiul de filmare determină deci într-o mare măsură expresivitatea imaginii cinematografice.

Variatatea unghiurilor poate urmări două sensuri: sub raport dramaturgic, aparatul de filmat are două puncte de vedere posibile: a) aparatul poate să urmărească punctul de vedere ideal al unui obser-

vator exterior acțiunii, obiectivul devenind un ochi avertizat al spectatorului însuși care privește acțiunea din locul din care i se dezvăluie cel mai limpede sensurile ei; b) sau poate să se identifice cu unul dintre personaje, și atunci unghiul de filmare va fi ales în funcție de punctul de vedere al personajului. Acest al doilea caz este denumit unghiul subiectiv al aparatului.

Aparatul se poate fixa în orice punct al decorului sau chiar în afara acestuia, pentru a permite urmărirea unei scene din puncte de vedere care uneori nici un sînt accesibile privirii omului. (Discuțiile a două personaje aflate într-o mașină în mers sînt adeseori filmate prin parbriz, punct de vedere inabordabil unui privitor aflat în condiții normale.) Construcția frontală, simetrică, are dezavantajul de a estompa tendințele dinamice ale obiectului sau decorului filmat și este de aceea înlocuită cu compozițiile asimetrice, cu cele pe diagonală, cu mare expresivitate dinamică. Acesta este sensul căutărilor de unghiuri variate pe axa orizontală a decorului. Unghiul de filmare poate varia și în funcție de verticala decorului. Construcțiile în „rac-courci“, privirea obiectului de sus sau de jos, aduce o puternică tendință dinamică, scoțînd obiectul din echilibrul său stabil. Sensurile celor două unghiuri — cel de sus și cel de jos — sînt multiple: începînd de la cele strict tehnice, atunci cînd aparatul adoptă un punct de vedere subiectiv (un personaj care vorbește, de pildă, de la înălțimea unui etaj, cuiva aflat în stradă, va fi văzut în mod firesc de jos, spre deosebire de interlocutorul său) și pînă la sensurile metaforice; un personaj văzut de sus pare strivit, în timp ce unghiul obținut prin plasarea aparatului aproape de sol înalță obiectul, dînd impresie de forță, de monumentalitate.

În *Păsările*, de pildă, un personaj e filmat dintr-un unghi foarte aplecat, aparatul înclinându-se de la mare înălțime spre sol. Cadrul sugerează astfel atât condamnarea fatală a personajului, cât și frica sa disperată, iar liniile decorului care fug din cauza perspectivei create de acest unghi, subliniază parcă și ele imposibilitatea personajului de a ieși din limitele condiției sale. Același unghi, în *Zboară cocorii*, creează impresia contrară, de intensă poezie, dînd naștere acelui inefabil lirism în plimbarea nocturnă a celor doi îndrăgostiți. Aci compoziția cadrului, disproporția celor doi tineri față de imensitatea spațiului străzii, unghiului neobișnuit care dă aparatului un caracter exterior (într-un caz similar, în *Vertigo* aparatul se substituie punctului de vedere subiectiv al eroului), toate acestea îți dau sentimentul fericirii tinerei perechi, refugiata în solitudine, stăpînită de o bucurie care, prin intensitatea și calmul ei, nu solicită să fie împărtășită și altora. Cele două imagini devin simbolice, concentrație de sentimente, exprimînd însă două emoții contrare: fericire într-un caz, desperare în celălalt. Iată dar că unghiul, important în definirea atmosferei unui cadru, nu determină singur conținutul emotiv al imaginii.

Unghiul de vedere subiectiv al aparatului a fost folosit pentru prima dată la începutul secolului și a fost fundamentat în scris, ca o năzuință a expresiei regizorale, de Jean Epstein, în 1924: „...Doresc ca atunci cînd un personaj se duce la întîlnirea cu altul, eu să pot merge cu el, dar nu în spatele lui, nici în față și nici alături de el, ci în el, astfel încît să privesc cu ochii lui și să-i văd mîna întinzîndu-se peste mine, ca și cum ar fi mîna mea și doresc chiar întreruperi cu film opac care să îmite pînă și clipirea pleoapelor“.

B. *Mobilitatea aparatului*. A trebuit să treacă relativ mult timp de la începuturile cinematografilei pentru ca aparatul să fie scos de pe stativul său și să-și piardă stabilitatea imobilă, pentru ca încetul cu încetul să-și capete mobilitatea de astăzi, când poate fi supus tuturor mișcărilor. (Este interesant că Georges Méliès socotea posibilă deplasarea decorului, dar nu putea concepe, la început, mișcarea aparatului, deși din motive strict practice, organizatorice, ale muncii de studio, aparatul său se afla pe un stativ pe roți și pe șine dispuse perpendicular față de decor.)

Tehnic vorbind, există două feluri de mișcări ale aparatului de filmat: mișcarea panoramică (orizontală sau verticală) și mișcarea denumită „traveling“, adică aceea pe care o descrie aparatul de filmat smuls din imobilitatea sa și instalat pe un cărucior. Mișcarea panoramică a fost, se pare, folosită pentru prima oară de operatorul casei Lumière, A. Promio. „Eram în Italia când mi-a venit pentru prima oară ideea filmărilor panoramice, scrie el în însemnările sale. Am ajuns la Veneția și, în timp ce mergeam în barcă de la gară la hotelul meu de pe Canal Grande, mă uitam la malurile care defilau pe dinaintea mea și mă gîndeam că dacă cinematograful imobil permite reproducerea obiectelor mobile, lucrurile s-ar putea inversa, încercîndu-se reproducerea obiectelor imobile cu ajutorul cinematografului mobil.“ Astfel s-a născut ideea mobilității aparatului de filmat. Procedul a rămas de atunci clasic, ținînd de abecedarul cinematografilei. Mișcarea panoramică a fost bineînțeles mult perfecționată, astfel încît am putut vedea aparatul aflat, în *Consiliul zeilor*, la mijlocul unei enorme mese de consiliu și descriind o mișcare panoramică circulară de 360 de grade, sau făcînd,

în *Zvăpăiata*, o mișcare complicată de peste 360 de grade și cercetîndu-i pe musafirii soției lui Dimov în timp ce aceștia ascultă o romanță, sau descriind foarte frumoase mișcări în secvența spînzurătorii din *Pădurea spînzuraților*.

Travellingul a fost folosit pentru prima oară, după mărturia istoricilor, în Anglia, într-un film burlesc de Collins, *Căsătoria în automobil* (1903), dar dezvoltat în studio în filmul italian realizat de Pastrone și Segundo Chamon, *Cabiria* (1913). Tot în 1903 obține un mare succes la expoziția din Saint-Louis cu spectacolul intitulat *Voiajul lui Hale în jurul lumii* fostul căpitan de pompieri Georges Hale, care construiește o sală de cinematograf după modelul unui vagon de cale ferată. Casierul era deghizat în controlor de tren. Se auzea un fluierat de locomotivă, răsună un clopot de gară, vagonul începea să se scuture și defilarea copacilor, a munților, a văilor adînci etc. se proiectau pe ecran. Publicul avea într-adevăr impresia călătoriei.

Travellingul este astăzi variat: aparatul se poate mișca în funcție de decor, pe un plan perpendicular sau paralel, sau pe o axă verticală, posibile fiind, evident, și sensurile intermediare sau combinațiile lor. În filmul *Călătorie fantastică*, era necesară construirea unui decor uriaș: sediul C.M.D.F. (organizație științifică specializată în domeniul miniaturizării). Deoarece nici cel mai mare platou al lui „20th Century Fox” nu putea cuprinde decorul, acesta a fost construit pe arena sportivă din Los Angeles. H. Lightman descrie astfel realizarea unor complicate filmări cu aparatul mobil: „În film, lucrătorii de la centrul C.M.D.F. se deplasează între diversele birouri, în cărucioare electrice. Pentru cadrele de urmărire mai complicate, aparatul a fost montat pe un astfel de cărucior.

Unul din cadrele cele mai dificile din acest decor este acela în care un actor se urcă într-un ascensor, se ridică la alt etaj, apoi coboară din ascensor și pornește pe coridor. Urcarea ascensorului a fost filmată cu aparatul montat pe un sistem de cabluri. Punctul critic îl constituia momentul când aparatul ajungea sus și trebuia degajat lin dintre cabluri pentru a fi purtat în mână mai departe. Pentru a se evita o trepidație în imagine, a trebuit să se construiască o rampă specială.“

Privind mișcarea aparatului, nu tehnic, ci dintr-un punct de vedere artistic, există două categorii ale ei: mișcarea implicită acțiunii și cea care constituie o intervenție exterioară asupra acțiunii, un comentariu al ei. În privința primei categorii, distingem, ca și la unghiul de filmare, două puncte de vedere diferite: unul reprezentând punctul de vedere al spectatorului (aparatul descrie deci mișcările caracteristice ale omului dotat cu cea mai mare mobilitate și care urmărește o anumită acțiune în chip ideal pentru satisfacerea curiozității sale: de exemplu un călăreț sau o mașină urmăriți într-un travelling paralel cu mișcarea lor) și un altul denumit îndeobște subiectiv. Mișcările de aparat din *Hamlet*-ul lui Laurence Olivier sînt poate dintre cele mai expresive. Aici aparatul se mișcă de-a lungul decorurilor, trece prin portali, prin ziduri, urcă scările, urmărește acțiunea cu inteligență, cu pasiunea de a descoperi nu numai întîmplarea, ci mai mult decît atîta, căutîndu-i înțelesurile. Așa este acea splendidă mișcare de aparat care precedă vestitul monolog al lui Hamlet, cînd aparatul străbate întreg castelul, căutîndu-l și urmărindu-l pe prinț, parcurge sălile, reface itinerare cunoscute dar care acum, văzute a doua oară, capătă sensuri precise, mișcarea fiind în-

cărcată și cu memoria ei proprie, urcă scările întortocheate până în virful turnului pentru a se opri în fine, asupra capului lui Hamlet într-o încercare de a pătrunde mai departe, în gândurile lui.

În *Erupția*, aparatul, în majoritatea planurilor, nu stă pe loc. Nu se plimbă însă pur și simplu, ci este în neconținută căutare, într-o mișcare totdeauna nervoasă, agitată, care transmite și spectatorului nervul realizatorilor. De pildă: sonda „Ursei II” a intrat în erupție. Inginerul Barbu o trimite pe Bica să ia legătura telefonică cu trustul petrolier pentru a cere oameni în ajutor. Dar trustul a fost desființat, încăperile sînt goale și telefonul uitat pe un scaun ținînd dezastru, în van. Noi știm de mai înainte că trustul e părăsit. Simpla înfățișare a camerei golite, în care sună telefonul, ar fi fost poate suficientă. Dar aparatul nu se mulțumește cu atît. Și nici nu se mulțumește măcar cu descrierea liniștită a liniștii acestor încăperi părăsite. Aparatul, ochiul activ al spectatorului, caută într-o mișcare complicată, febrilă, alergînd dintr-o încăpere în alta, lovindu-se mereu de pereții goi, de adîncimile dezolante ale coridoarelor întunecoase, caută cu disperare pe cineva în această pustietate. Aparatul nu este aici un mecanism impersonal, ci se substituie privirii spectatorului însuși, este dotat parcă cu intențiile sale, cu sentimentele sale.

În alte cazuri, aparatul devine subiectiv substituindu-se punctului de vedere al unuia dintre personaje și descriind mișcarea sau mișcările corespunzătoare. În filmul suedez *N-a dansat decît o vară*, eroul sosește în cimitirul unde are loc înmormîntarea iubitei sale. Băiatul cercetează fețele celor care participă la ceremonie. Aparatul urmărește această deplasare a atenției din punctul de

vedere al băiatului. Și tocmai pentru că nu este vorba de o mișcare pur și simplu mecanică, aparatul face exact gesturile firești ale omului: nu trece în revistă pe cei de față în ordinea în care sint așezați acolo, ci sare nervos, neregulat, de la o față la alta, de la un personaj la celălalt, urmărind întocmai mișcarea omului a cărui atenție nu este solicitată în mod uniform, ci acordă primordialitate cîte unuiia dintre cei de față. Există, de altfel, și cazul devenit clasic, al filmărilor lui Abel Gance pentru *Napoleon* (este vorba de prima parte a unei vaste trilogii din care regizorul francez a realizat apoi *Austerlitz*). În afara faptului că a legat aparatul de spinarea unui cal, de botul unui vapor, de capătul unei sănii, vrînd să-l substituie astfel nu punctului de vedere al unui personaj, ci al unui obiect, Abel Gance a folosit, într-o scenă a bătăii cu bulgări de zăpadă, un aparat de filmat în locul bulgărelui, aruncîndu-l în aer și strivindu-l. Mișcarea astfel realizată a fost deci o mișcare din punctul de vedere al... bulgărelui de zăpadă. Repetînd procedeul, Gance a folosit în scenele asediului de la Toulon aparate închise în mingi care erau aruncate ca proiectile, iar în scenele din Corsica a aruncat în mare de pe faleză aparate etanșe.

Au existat în istoria filmului și încercări de a duce pînă la capăt subiectivizarea aparatului, faptul dovedindu-se însă imposibil, deoarece aparatul comunică sentimente și gânduri, dar nu rămîne în fond decît un aparat. Într-un film intitulat *Pălăria florentină*, W. Liebeneiner a încercat să înlăture un personaj, înlocuindu-l cu aparatul. Era chiar sărutat pe... obiectiv. Totul se îneca însă în ridicol. Tentativa lui Robert Montgomery în filmul *Lady in the Lake* mergea pe aceeași cale a eroului suplinit de aparat, a eroului al cărui cap nu se vede decît

o singură dată într-o oglindă. Sterilă, nici această experiență nu a avut mai mult succes. Încercările de acest fel sînt sortite eșecului prin ridicolul pe care îl generează, deoarece transformă un procedeu într-un scop în sine. Cu totul diferită era soluția din *Aimez-vous Brahms?* — *Vă place Brahms?* Ingrid Bergman se afla la volanul mașinii ei, străbătînd îndurerată străzile Parisului. Eroina plîngea și un plan subiectiv înfățișa punctul ei de vedere: o perdea de apă — lacrimile ei, presupunea spectatorul — îi obtura vederea. Dar deodată începe să funcționeze un ștergător automat și spectatorul descoperă că pînza de apă era pe parbrizul mașinii, deoarece începuse a ploua. În acest caz subiectivitatea planului se dovedise doar aparentă, și totul se transformă într-o metaforă.

În sfîrșit, aș aminti posibilitatea îmbinării diferitelor mișcări, exemplificînd-o cu un plan din finalul filmului *Les quatre cents coups* (imaginea: Henri Decae): băiatul, după ce aleargă, urmărit uniform de aparat, ajunge într-un peisaj nou: plaja mării pe care copilul își continuă, tenace, fuga. Deodată se oprește, este limpede că a zărit ceva. Unde a ajuns? este întrebarea la care aparatul răspunde, fără a-și opri mișcarea, printr-un panoramic descriptiv care aduce marea în cadru. Începutul planului este deci o mișcare dintr-un punct de vedere obiectiv care se continuă apoi printr-una subiectivă, fără a rupe cu nimic unitatea acțiunii, acordîndu-i însă noi valențe emotive.

Mișcărilor care constituie intervenții exterioare asupra acțiunii sînt de ordin metaforic. Sînt intervențiile poetice ale realizatorului care, părăsind o poziție strict obiectivă, își exprimă un anume punct de vedere asupra acțiunii.

Există un foarte frumos plan subiectiv în *Rebel Without a Cause* (imaginea Ernest Haller) de Nicholas Ray (caracteristic pentru realizator): culcat pe o canapea, Jimmy (Jame Dean) își privește mama care coboară pe scară; fiind culcat, Jimmy vede imaginea mamei răsturnată — și așa o vedem și noi; când se ridică apoi pe canapea, imaginea se răsucesce și revine la normal. Altă dată, aparatul depășește intenția de a deveni subiectiv, încercînd o metaforă a vieții interioare a eroului. În *Balada soldatului* (imaginea: Serghei Urusevski) te copleșește acea viziune de coșmar a cîmpului de bătălie în care tancurile hitleriste îl urmăresc pe Alioșa. Aparatul descrie aici o mișcare panoramică largă, pe care o continuă însă dincolo de limitele ei firești, imaginea răsturnîndu-se, cerul ajungînd jos, dedesubt, dominat de fuga dementă a tancurilor proiectate invers, în susul cadrului și înlocuind cerul. Imaginea este halucinantă dar nu prin ceea ce ar părea bizar, neobișnuit, ci pentru că proiectează halucinația eroului pe care o comunică astfel spectatorului. În *Les quatre cents coups*, la un moment dat aparatul face, prin mișcarea sa, un comentariu amar al întîmplării: băiatul este arestat și, în timp ce duba îl duce prin străzile pe care viața celorlalți continuă, el privește în afară. Aparatul urmărește mersul dubei în care copilul, trist, privește lumea. Un vals lent și tragic prin ironia sa însoțește acest plan. Valsul îi împrumută ritmul lui aparatului, care se apropie și se depărtează de băiat, fără a înceta urmărirea, în tempoul muzicii. Ironia amară a melodiei este astfel preluată prin mișcarea sa și de aparat, sporind tristețea care acum devine sfișietoare, deși e redată cu mijloace de maximă discreție. Am mai văzut un exemplu asemănător, dar cu alte sensuri, în *Marile manevre* (imaginea:

R. Le Febvre), în scena de la bal. Aici, tânărul ofițer încearcă, pentru prima oară, să se apropie de femeia de care se va îndrăgosti. În sala balului se desfășoară dansul. Aparatul se rotește în ritmul valsului, în jurul terasei, apoi, lent, pătrunde în sala balului, alunecă printre dansatori și în toiul dansului se oprește în fața celor doi tineri. Sincopa în mișcarea aparatului subliniază contrastul imobilității celor doi în virtejul dansului. Apoi, cu un gest plin de feminitate, femeia se aruncă parcă în brațele ofițerului și aparatul, din nou în mișcare, urmărește perechea, valsează împreună cu ea. Există atîta poezie, atît lirism în această scenă — datorită și mișcării aparatului — încît spectatorul pătrunde în intimitatea gîndurilor personajelor. În sfîrșit, pentru a mai ilustra capacitatea lirică a mișcării aparatului, am mai putea cita exemplul remarcant de Béla Balázs într-un film al lui Chaplin: „Charlie stă în fundul tranșeei, în rînd cu ceilalți, în fața scărilor. Toți așteaptă ordinul de a porni la atac. Ceilalți stau bravi și immobili, iar Charlie tremură de frică și în nervozitatea lui stingheră scapă oglinda din buzunar. Oglinda se sparge, vecinii lui văd întîmplarea și, superstițioși, se îndepărtează de Charlie... În tranșeea îngustă, cei doi vecini al lui nu se pot îndepărta de el decît cel mult cu doi pași. Charlie însă, care a înțeles motivul pentru care s-au îndepărtat, îi urmărește cu privirea omului părăsit în clipa primejdiei. Aparatul panoramează, urmărind căutătura lui tristă și îngrozită, arătînd distanța mărită dintre Charlie și vecinii săi. Aparatul se întoarce atît de încet, atît de prelung, încît cei doi metri par o nesfîrșită pustietate... Am mai văzut în filme și infinitul peisajelor de deșert și orizontul îndepărtat al mărilor. Însă niciodată filmul nu a reușit să arate o asemenea singurătate

Într-un spațiu atât de mic. Și nici o altă artă. Aceasta este lira fină a panoramicii“.

Exemplul de mai sus ridică totodată și o altă problemă, aceea a ritmului mișcării. În mina unui operator bun, aparatul nu se mișcă la întâmplare, nu numai în ceea ce privește traiectoria sa, ci și în privința vitezei, a tempoului. Tocmai acest tempo al mișcării aparatului creează în cazul citat de Balázs sentimentul de solitudine pe care scena cu pricina îl transmite.

În *Vikingii*, înaintea atacului cetății, aparatul descrie o mișcare lentă de-a lungul războinicilor care flanchează carul de asalt. Caracterul lent al mișcării, un soi de *ritardando*, subliniază tensiunea așteptării; imobilitatea oamenilor încremeniți în așteptarea atacului se contrapune mișcării aparatului care, reținută, creează o tensiune puternică. O dată pornit atacul, aparatul își schimbă tempoul mișcării, subliniind mișcarea carului, a războinicilor, forța și irezistibilitatea atacului. Sînt două mișcări de aparat consecutive, al căror tempo diferit dă naștere la senzații opuse. În aceeași ordine de idei putem aminti mișcarea aparatului de filmat în *Scrisoare neexpediată*. Este interesant, de pildă, de urmărit o temă care revine de cîteva ori de-a lungul filmului: mersul oamenilor. O dată, la început, ei trec prin hățişul taigalei. Aparatul — ținut în mînă de operator — le urmărește mersul, trece printre crengi, urmează un drum anevoios, subliniind prin tempoul său dificultatea drumului: aparatul precedă personajele, uneori le așteaptă, nerăbdător parcă, și reținerea aceasta a sa, punctează greutatea cu care oamenii străbat pădurea. În altă scenă, Tania și Andrei fug printre crengi. Eliberat de stativ sau de șina de travelling, aparatul, purtat și aici în

mână, le urmărește fuga veselă și tempoul mișcării sale este în perfect acord cu alergarea aceasta plină de bucurie. Când cei trei geologi trec însă lent și trist cu targa printr-un peisaj plat, aparatul le urmărește drumul într-un tempo monoton, perfect acordat cu solitudinea apăsătoare în care umblă cercetătorii pierduți în taiga, rămânând adeseori pe loc, pentru a panorama numai. Altă dată, când Tania îl caută disperată pe Andrei fugit de lângă ei, tragicul acestei căutări este susținut și de mișcarea aparatului, care are aici un alt tempo și un ritm sacadat, nervos, agitat, transmițând și astfel neliniștea fetei. În sfârșit, în scena în care șeful expediției o duce în brațe pe Tania, aparatul urmărește mișcarea lor de aproape, se concentrează asupra lor, elementele de decor care ar putea face mai sensibilă mișcarea lipsesc din cadru și mișcarea este, tocmai prin caracterul ei lent, de un dramatism dens. Ritmul și tempoul mișcării aparatului subliniază sentimente, generează stări afective, fiind adeseori determinant în crearea unei atmosfere, gama sa mergind de la vivacitatea unei fugi pline de bucurie, dezlănțuite, până la imobilitatea bruscă a unei puternice tensiuni dramatice.

C. *Dramaturgia cadrului*. Există înainte de toate o dramaturgie interioară a cadrului. Mai cu seamă în ultimul sfert de secol a căpătat un rol însemnat folosirea puterii de expresie a profunzimii cîmpului. Folosirea intensă în ultima vreme a posibilităților profunzimii cîmpului (regizorii americani Orson Welles și Wyler au reintrodus în practica cinematografului această modalitate cunoscută și mai demult — folosită de Eisenstein, de pildă, în *Ivan cel Groaznic* — dar abandonată cu timpul) duce la o exploatare în adâncime a spațiului cuprins în cîmpul de vedere al aparatului. Astfel se practică

ceea ce s-a numit montajul în cadru, personajele putînd evolua de la primul plan pînă în fundul planului general fără a-și pierde claritatea. Ca urmare, mișcarea înlăuntrul aceluiași cadru este mult intensificată. Totodată, planul al doilea al punerii în scenă nu mai rămîne o anexă, un simplu fundal al acțiunii principale ce se desfășoară în primul plan, ci capătă o valoare proprie dramaturgic importantă. În filmul lui René Clair *Porte des Lilas*, cîțiva vizitatori ai bistroului citesc în ziare, în primul plan, reportajul despre spargerea făptuită de gangster. În planul al doilea al imaginii, dincolo de vitrină, pe stradă, copiii refac, într-o joacă, întîmplările relatate. Îmbinarea celor două planuri de profunzime dă imaginii un conținut de o tulburătoare originalitate și joaca copiilor, de fapt o ilustrare a textului reportajului, apare ca un comentariu subtil, plin de ironie. Azi, folosirea profunzimii cîmpului a devenit curentă, ea caracterizează filmul contemporan ducînd adesea la o folosire contrapunctică a două planuri care, corelate în cadrul aceleiași imagini, pot surprinde acțiuni diferite.

La Eisenstein, profunzimea cîmpului era folosită pentru sublinierea convergenței unor acțiuni spațial diferite, dar perfect corelate, și alcătuind împreună un tot (profilul lui Ivan, în prim-plan, și șirul lung al procesiunii moscoviților veniți să-și recheme țarul, în planul depărtat). La Welles însă (ca și la Wyler cam în același timp, în *Little Foxes*) procedeul era folosit pentru prima oară ca soluție de montaj, mizanscena în adîncime, simultană pe două sau mai multe planuri, suplinind montajul clasic și avînd același rol. „Nu este vorba, scrie J. Mitry, numai de a ni se arăta *în același timp* doi sau mai mulți inși îndeplinind acte diferite, ci doi sau mai mulți inși *reacționînd diferit dintr-una și aceeași*

cauză despre care se știe că îi leagă intim.“ De fapt, semnificația nouă a profunzimii cîmpului este mai largă (în acest unic sens a folosit-o încă și Stroheim). Însăși concepția mizanscenei se schimbă, realizatorul apropiindu-se și mai mult de firesc, de autentic și permițînd astfel spectatorului „să studieze fiecare personaj *după voia lui* și să facă el însuși propriul său decupaj“, cum spune Wyler. Sau, cum conchidea odată André Bazin, „considerată din punctul de vedere al povestirii, profunzimea cîmpului la Wyler este aproape echivalentul cinematografic a ceea ce Gide și Martin du Gard afirmă a fi idealul scrisului în literatură: perfecta neutralitate și transparență a stilului, care nu trebuie să interpună nici o colorare, nici un indiciu de suprafață reflectantă între spiritul cititorului și povestire“.

Există apoi o funcție dramaturgică a cadrului. Compoziția plastică, lumina, culoarea, au căpătat în filmul contemporan un rol dramaturgic precis. Cadrele sînt compuse nu numai după legile echilibrului sau ale simetriei, ci și după cele ale dramaturgiei. Sînt afirmații care pot părea surprinzătoare, deoarece la prima vedere aceste intimități ale creației cinematografice scapă de obicei ochiului spectatorului. Toate elementele compoziției cadrului, jocul liniilor, cadrulul, unghiul, culoarea, lumina converg spre acordarea unor sensuri dramatice imaginii. Imaginea nu prezintă numai o realitate fotografică, nu are un simplu rol documentar. Cînd Carlo di Palma filmează interiorul fotografului din *Blow-up*, el dispune obiectele în cadru, le luminează, își alege unghiul, mișcă aparatul în funcție de cerințele dramaturgiei. Căutarea semnificației emoționale a cadrului este scopul în care operatorul construiește acel joc specific al tuturor elementelor care alcătuiesc imaginea.

În acest sens există în numeroase filme o preocupare pentru teme vizuale, corespunzătoare întrucâtva laitmotivului muzical. În *Cinci zile și cinci nopți*, începutul fiecărui ciclu de 24 de ore este semnalat prin același cadru, care revine cu constanță și care cuprinde atmosfera de imediat după război, ruinele fumegînde ale Dresdei. În *Scrisoare neexpediată*, Urusevski are obsesii plastice parcă, determinînd întrucîtva și ele climatul emoțional al filmului. Crengile care revin de-a lungul întregului film au diferite sensuri: ba împiedică mersul eroilor, ba le biciuiesc fețele în fuga lor, pentru ca altă dată să confere un cadru liric celor doi tineri ce se iubesc. Altă temă plastică a filmului este focul (ajuns însă supărător de obsedant în revenirile ostentative) sau apa: eroii trec adeseori prin apă, apa îi inundă și în chip de ploaie, iar apoi se transformă într-un alt element, în zăpadă. Apa e prezentă în primul cadru al filmului (membrii expediției rămîn pe malul unei întinderi acvatice) și în ultimul (pluta cu trupul înghețat al șefului expediției este purtată de torentul unui fluviu). În acest joc al laitmotivelor plastice, Urusevski le și împletește uneori, sporindu-le obsesia: cînd eroii fug în pădurea incendiată, drumul lor prin apă este adeseori barat de crengi mistuite de vîlvătaia focului. În *Duminică la ora 6* (de Lucian Pintilie) laitmotivul ascensorului este și un element narativ (amintind o anume întîmplare), dar în același timp și o pulsație care, prin revenire ritmică, obsedantă, dă tonusul senzorial al filmului.

Cine a urmărit cu atenție filmele lui Marcel Carné a putut observa că, în măsura în care este mereu prezentă, în fiecare film al său, tema destinului, în aceeași măsură întîlnești în fiecare laitmotivul

plastic al scărilor: de lemn, de fier sau de piatră, înguste sau întortocheate, uneori pînă la distorsiune, în cele mai felurite și chinuite linii, aceste scări există, evidente în decor, în toate filmele lui Carné. Merită urmărit, ca un experiment analitic, felul în care diverși operatori au știut sau nu să fructifice această temă plastică din filmele lui Carné.

Operatorii de valoare au înțeles funcția dramatică a cadrului, acordîndu-i nu o importanță intrinsecă, ci una funcțională. „Un plan, scria Louis Page, nu are valoare decît în funcție de cel care îl urmează. A încerca să faci să se remarce fotografia, a trage adică spuza pe turta ta, compromite întotdeauna echilibrul ansamblului.” Iar operatorul Agostini afirmă: „imaginea este o notă într-un acord și numai în acest acord își capătă imaginea adevărata ei valoare și expresie”. Ori de cîte ori este căutată doar de dragul căutării, alambicată pentru a fi ciudată și nu raportată la conținutul dramatic al scenei, imaginea rămîne realmente formalistă, inutilă și dăunătoare chiar unității filmului. Căutările chinuite ale unor cadre nefirești, bizare, sînt sterile tocmai pentru că ciudățenia fotografiei se rupe inevitabil de întregul film, de unitatea sa de idei: o asemenea imagine este prin definiție bizară, neobișnuită, și deci contrazice pe cele precedente sau pe cele ce-i urmează. Cu cît sînt mai frecvente într-un film aceste cadre, cu atît mai mult îi accentuează lipsa de unitate și-l dezorientează pe spectatorul dornic să urmărească ideea filmului — în măsura în care aceasta există. Imaginea cu adevărat valoroasă este cea care se supune legilor dramaturgiei filmului, servind conținutul de idei pe care este chemată să-l exprime. În acest sens, cadrul este unitate cinematografică.

DICȚIONAR

(Nu sînt cuprinși aici termenii folosiți curent în fotografie, ca: diafragmă, emulsie, expunere, filtru, negativ, obiectiv, vizor etc.)

ACT: În cinematografie corespunde cu bobina (v. termenul), neavînd nici o legătură cu împărțirea dramatică a acțiunii ca actul în teatru.

AMORSĂ: 1. Porțiune de film neimpresionată (sau dimpotrivă voalată) care se folosește ca început, ca start la capătul unei bobine sau al unui plan (în banda de imagine), sau la începutul unei bobine sonore; 2. obiect sau personaj aflat în amorsă — adică în primul plan al cadrului și prezent în cadru doar parțial.

ANAGLIFE: Procedeu folosit pentru realizarea stereoscopiei: două filtre diferit colorate, în culori complementare, și aflate în fața a două obiective, separă imaginea care este privită la proiecție tot cu ochelari bicolori. Astfel, vizionarea binoculară oferă senzație de relief. Denumirea de anaglife a fost dată de Ducos du Hauron imaginilor obținute de el în 1893. Procedeu a fost folosit în proiecții cinematografice stereoscopice.

ANAMORFOZĂ: Deformarea unei imagini prin comprimare (în sens vertical sau orizontal). Procedeu a fost folosit în pictură, tabloul solicitînd privirea lui printr-o lentilă sau oglindă curbă care refăcea astfel, printr-o redeformare, imaginea normală. Profesorul Henri Chrétien a inventat în 1925 lentilele hypergonar care permit comprimarea pe peliculă a imaginii filmate și apoi, la proiecție, revenirea ei la normal. Hypergonar-ul este procedeul folosit de Cinemascope.

APARAT DE FILMAT: v. camera.

BOBINĂ: 1. piesă, de obicei metalică, pe care se rulează pelicula (atît pelicula virgină care urmează să fie

încărcată în aparatul de filmat, cît și copia filmului care urmează să fie proiectată). 2. În sălile de proiecție, copia este folosită în general în bobine de cite 300 metri (sau bobine duble de 600 m).

CADENȚĂ: Viteza de derulare a peliculei în fața obiectivului, atît la filmare cît și la proiecție. Inițial, în timpul filmului mut, cadența folosită era de 16 imagini/secundă. Nevoile sonorizării au impus trecerea la cadența de 24 imagini/secundă. (Cînd cadența din timpul filmării nu este aceeași cu cea folosită la proiecție, mișcarea înregistrată pare anormală: filmele mute proiectate pe aparate sonore dau astfel efectul unei mișcări nefiresc accelerate; de aceea filmele mute se proiectează în cinemateci cu aparate speciale care permit cadența de 16 imagini/secundă.) În televiziune, cadența folosită este de 25 imagini/secundă.

CADRAJ: Delimitarea realității care urmează să fie filmată. Cadrajul presupune alegerea mărimii planului (v. termenul) și a unghiului. Cade de obicei în sarcina operatorului secund (*cameraman*) care stă la aparatul de filmat urmărind cadrajul.

CADRU: O singură imagine a filmului (deci ceea ce cuprinde o fotogramă) (v. și plan).

CAMERA: Denumirea cel mai des folosită într-o serie de limbi (franceza, engleza, germana etc.) pentru aparatul de filmat (este în fond o prescurtare a italianului *camera oscura*).

CINEMASCOP: Procedeu pentru realizarea unui film de format lat (v. anamorfoză).

CINERAMA: Procedeu, inventat în 1935 de Fred Waller, care permite obținerea unei proiecții panoramice cu ajutorul proiectării sincronizate a trei pelicule impresionate, la filmare, simultan de trei aparate. Deschiderea este de 146° pe orizontală și 55° pe verticală, adică sensibil asemănătoare cu cîmpul de vedere al ochiului omenesc.

CÎMP: 1. Porțiunea din realitatea aflată în fața aparatului de filmat și cuprinsă în imaginea filmată; 2. Cîmp — contracîmp: Alternarea simetrică în filmare a două personaje, de pildă, prin schimbarea unghiului astfel încît dacă în „cîmp“ apare personajul A din față și personajul B văzut din spate, în contracîmp filmarea se face invers.

CONTRATIP: Pentru prezervarea peliculei negative și înlăturarea uzurii ei (în cadrul montajului), ca și pentru realizarea unui tiraj de copii (în cazul filmului finit) se fac contratipuri: după negativ se face o copie pozitivă pe o peliculă specială cu granulație fină (*lavandă*) care la rîndul ei permite obținerea unor copii negative (duplicat-negativ) pe o peliculă numită *duplicating*. Noile copii pozitive obținute pe baza acestora se numesc *contratip*.

CONTRE-JOUR (filmare în contre-jour): Filmarea obiectului dispus între aparat și principala sursă de lumină (efectul obținut — aureolă în jurul conturului obiectului filmat, sau pur și simplu doar silueta obiectului). Luminarea în contre-jour se folosește curent, în completarea luminii principale din față, pentru a se obține un relief al obiectului filmat (în acest caz se numește lumină de contur).

COPIE: 1. Copie de lucru — exemplar al peliculei (pozitiv) folosit la montaj; 2. Copie standard — copia finită a filmului, proiectată în sala de cinematograf.

DOLLY: Macara mică montată pe un vehicul care permite totodată și deplasarea ei în decor.

DUBLĂ: Fiecare plan este repetat de cîteva ori la filmare. Variantele succesive ale aceluiași plan se numesc duble.

ECRAN: Suprafață albă pe peretele unui cinematograf sau al unei săli de proiecții, pe care se proiectează imaginea filmului. Inițial confecționat din pînză albă, ecranul se face în ultima vreme din diferite materiale (țesătură meta-

lizată, cauciucată, din plastic) care permit o proiecție de mai bună calitate. În ultima vreme dimensiunile ecranului au crescut considerabil. S-au schimbat și proporțiile, ținându-se seama de nevoile proiecției cinemascope și panoramice. (Cîteva proporții ale diverselor ecrane: normal — 1,33: 1; Paramount — 1,66: 1; M.G.M. — 1,75: 1; Columbia și Universal — 1,85: 1; cinepanoramic — 2,50: 1; cinemascope — 2,55: 1; cinerama — 3,25: 1; tendința generală și norma preconizată — 2: 1.)

FILM: 1. Peliculă cinematografică negativă sau pozitivă (ex. film de 35 mm); 2. Opera cinematografică finită; 3. Nume generic corespondent al cinematografiei (istoria filmului, arta filmului).

FORMAT: 1. Dimensiunile peliculei. Formatul standard este cel conceput de Edison: 35 mm lățime. Există filme de 16 mm, iar altele, pentru amatori, și mai înguste: 8 mm și 9,5 mm. 2. Raportul laturilor cadrului: formatul standard corespunde cu proporția 1: 1,33. Există apoi pelicule de format lat, de 70 mm lățime, folosite de procedeele Todd-AO, Super-Technirama. Nu trebuie confundat formatul peliculei cu cel al imaginii proiectate (v. ecran).

FOTOGRAMĂ: Fiecare din șirul de imagini fotografice imprimate pe peliculă.

INSERT: Plan cuprinzînd un detaliu, în general al unui text scris (pagină de carte, fragment de ziar, scrisoare, inscripție etc.) și intercalat în montaj.

LAVANDĂ: v. contratip.

MACARA: Aparat înzestrat cu un braț mobil (uneori și extensibil) pe care se fixează camera și care permite mișcarea ei în toate sensurile în timpul filmării.

PANORAMIC: 1. Mișcare de pivotare a camerei fixe: a) orizontal: mișcarea aparatului în jurul propriei sale axe, echivalentă cu mobilitatea punctului de vedere al omului

imobil care își întoarce capul pentru a privi în jur; b) verticală: mișcarea aparatului pe axa verticală corespunzând punctului de vedere al omului care își ridică sau coboară privirea; 2. Ecran panoramic (v. ecran).

PLAN: 1. Porțiune de peliculă cuprinzând imaginea filmată din clipa pornirii aparatului și pînă la oprire. (Ex: un film se compune din succesiunea cîtorva sute de planuri.); 2. Indicare a mărimii personajului în cadru. („Cînd după primele tentative ale lui D.W. Griffith... scenele se înregistrau din puncte de vedere multiple, tehnicienii au fost nevoiți să dea un nume acestor diferite turnări, pentru a le putea distinge între ele. Ei s-au referit în acest scop la situația personajelor principale, împărțind spațiul în funcție de planurile perpendiculare pe axa camerei. De aci denumirea de *plan*“.— J. Mitry.) Planul exprimă așadar o scară de valori dimensionale referitoare fie la ansamblul decorului, fie la personajele principale din cadru. Clasificările diferă de la autor la autor și de la o cinematografie națională la alta. O definiție — corespunzînd nu atît unei necesități de producție, cît mai degrabă încercării de a stabili denominațiuni convenționale utile în analiza filmelor — ar putea fi următoarea:

A. În funcție de limita în adîncime a decorului

Plan îndepărtat (engl.: *long shot*; fr. *plan lointain*): — Cuprinde întreg peisajul (există, ca și următorul, numai în cazul unor exterioare), limita cadrului cuprinzînd și linia orizontului.

Plan de ansamblu: Mai restrîns decît primul, dar mai larg decît:

Plan general: Cuprinde, în cazul unei construcții, de pildă, întreg decorul: fațada casei, întreaga încăpere etc.

Plan detaliu: Cuprinde un singur obiect, detaliul unui decor.

B. În funcție de mărimea în cadru a personajelor

Plan general: Echivalent cu cel amintit mai sus.

Plan apropiat: Delimitează mai precis un grup restrîns de personaje văzute întregi, dar ale căror capete și picioare sînt aproape de limitele cadrului.

Plan american: Asimilat din franceză; denumirea a fost folosită pentru prima oară de Victorin Jasset, în 1911, cînd a constatat frecvența acestui plan în filmele americane pe care le vizionase. Cuprinde personajele tăiate la înălțimea genunchilor.

Plan mediu: Personajele sînt arătate pînă la talie.

Prim-plan: Bust, deci capul și începutul liniei umerilor.

Gros-plan: Numai capul, sau chiar numai o parte a capului.

PLONGÉE: Imagine realizată cu aparatul îndreptat de sus în jos.

CONTRE-PLONGÉE: Opusul celui precedent.

PROFUNZIMEA CÎMPULUI: Calitatea imaginii de a reproduce cu întreaga claritate toate obiectele din cîmp, indiferent de distanța la care se află față de obiectiv (caracteristicile opticii folosite decenii de-a rîndul permiteau obținerea clarității numai pe anumite planuri, celelalte rămînînd neclare). A fost folosit pentru prima oară ca mijloc de expresie artistică de Eisenstein (*Que Viva Mexico*, *Ivan cel Groaznic*). Pînă atunci, utilizarea ei era accidentală, fără intenții artistice (poate fi întîlnită încă din 1913 în *Fantomas* de Louis Feuillade). Orson Welles folosește profunzimea cîmpului pentru prima oară cu funcția ei psihologică și cu intenție declarată de mizanscenă (*Citizen Kane*). De atunci, jocul în profunzime care permite un montaj înălăuntrul cadrului și opus prin aceasta montajului clasic, este pe larg folosit.

REVERSIBILĂ (peliculă): Pelicula negativă (de regulă de 16, 9,5 și 8 mm) avînd calitatea de a deveni ea

însăși copie pozitivă prin dezvoltare. Foarte des folosită în jurnalele de actualități ale televiziunii pentru operativitatea cu care poate fi proiectată.

TRANSFOCATOR: Obiectiv cu distanță focală variabilă.

TRAVELLING: 1. Mișcare a camerei care se deplasează de obicei pe o platformă pusă pe șine. De la englezul *to travel* — a se mișca, a aluneca. Interesant este că în engleză și americană *travellingul* se numește *tracking* (urmărire); 2. Aparatul (platforma + șinele) cu ajutorul căruia se realizează mișcarea de travelling.

UNGHI: Unghiul de filmare; punctul de vedere al aparatului (unghiul sub care obiectul este înregistrat de aparat).

V. TRUCAJELE

Oricît ar părea de curios, rostul principal al trucajului este acela de a conferi mai mult realism imaginii cinematografice. Trucajul, întotdeauna folosit în filmul fantastic, nu rămîne nici pe departe un apanaj al acestuia. Azi, din motive economice și ținînd de practica filmării, majoritatea covârșitoare a filmelor apelează la serviciile specialiștilor în trucaj sau în filmarea combinată, numele lor fiind de aceea totdeauna prezente pe generice. Apelînd la filmările combinate, se pot rezolva, cu mijloace economice reduse, scene care în mod normal ar cere construcții complicate și, implicit, uriașe cheltuieli.

Trucajul face parte organic din cinematografie, dovadă faptul că el există încă de la începuturile istoriei filmului. Publicul de astăzi rămîne încîntat de trucajele din *Tom Degețelul*, dar puțini știu că Georges Méliès, descoperitorul lor, a făcut trucuri asemănătoare în *Dansatoarea microscopică* (1901) sau în *Guliver în țara uriașilor* (1902), filme realizate cu o tehnică descoperită de el încă din 1898. Este adevărat că, încîntat de propriile sale invenții, Méliès utiliza trucajele nu cu scopul de a găsi noi mijloace de expresie artistică, ci numai

pentru a-și uimi publicul. Dar el a fost cel care, din primii ani ai istoriei cinematografului, a descoperit și folosit majoritatea trucajelor, cunoscute și azi, constatînd chiar, după cum mărturisea, că trucurile cele mai simple sînt cele cu efectul cel mai puternic. Iată numai cîteva exemple din subiectele filmelor sale publicate într-un catalog al epocii: „...Un chimist... își așază propriul său cap pe masă. Fixîndu-i un tub de cauciuc legat de o pompă, el începe să o manevreze. Capul se umflă, devenind colosal. Chimistul, speriat, îl dezumflă, deschizînd supapa tubului... Asistentul... își umflă la rîndul său capul cu toate puterile. Capul explodează...” (*Omul cu capul de cauciuc*). Sau: „...Doi negri aduc un tort care se sparge în bucăți, făcînd să apară un dansator grotesc care începe de îndată să danseze «Cake walk» în timp ce brațele și picioarele sale se detașează de corp și încep să danseze separat...” (*Cake walk infernal*).

Putem distinge printre trucaje: 1. pe cele elementare derivînd a) fie din calitățile mecanice ale aparatului de filmat, b) fie din cele optice; și 2. trucajele combinate, realizate cu mijloace exterioare aparatului de luat vederi.

Trucajele posibile datorită proprietăților mecanice ale aparatului sînt vechi de cînd lumea cinematografului. Filmarea inversă, de pildă, a fost descoperită accidental, cînd un film al lui Promio, operator al lui Lumière, a fost încărcat greșit și drept urmare, în proiecție, se vedea la o săritură în apă înotătorul ieșind cu picioarele înainte pentru a ajunge apoi pe trambulină. Trucul a fost folosit apoi cu efecte comice. Filmarea inversă este astăzi des folosită în filmările curente. Cînd o mașină în plină viteză calcă un personaj, aceasta se filmează astfel: mașina aflată lîngă personajul

trîntit sub roțile sale, în poziția finală din film, pornește în viteză înapoi, personajul se ridică, filmarea făcîndu-se în sens invers. La proiecție va părea că mașina a gonit spre personajul care a ajuns sub roțile sale.

Filmarea cu viteză mai mare, sau, dimpotrivă, mai mică decît cea normală este și ea folosită pe scară largă de cinematografia modernă. Grotescul ca mijloc de exprimare artistică este realizat adesea în acest mod. Într-un film al lui Eisenstein, *Vechiul și noul*, există o secvență satirică: încetineala cu care funcționează o instituție birocratică e exagerată pînă la grotesc. Deodată cineva lovește cu pumnul în masă și din acel moment totul se petrece fulgerător, funcționarii gonesc prin birouri într-o viteză care are sens hiperbolic, ștampilele și iscăliturile zboară pe hîrtie și într-o clipă se rezolvă totul. Grotescul s-a obținut astfel din schimbarea succesivă a vitezei de filmare. În *Milionul*, René Clair intensifică cu același procedeu mișcarea personajelor care se urmăresc între ele pe scări, unele în căutarea hoțului, altele în urmărirea debitorului, dînd naștere unor efecte hilare. Efectul contrar a fost folosit într-un documentar francez: aci goana dezlănțuită a unei herghelii căpăta prin încetinire, prin descompunerea mișcării, o intenție poetică deosebit de interesantă. Descompunerea mișcărilor prin încetinire pronunțată a fost folosită de René Clair în filmul său de debut *Entracte* și de Dziga Vertov în *Omul cu aparatul de filmat*: primul analiza prin acest procedeu mișcările unor balerine, iar al doilea mișcările unor sportivi. În proiecție, oamenii înfățișați păreau a pluti, obținîndu-se astfel o poezie a mobilității și a expresivității unor corpuri umane în a căror mișcare descopereai o grație necunoscută pînă atunci.

Procedeul schimbării vitezelor de filmare a fost folosit într-un sens opus, puternic dramatic, în filmul lui Pudovkin *Urmaşul lui Gînghis-Han*: soldaţii englezi dau un ultimatum revoluţionarilor mongoli: ei ridică încet, nefiresc de încet, puştile asupra spectatorilor, aparatul avînd aici un unghi subiectiv. Ameninţarea ţevilor este pregnantă prin această încetinire a mişcării. Apoi, brusc, viteza se schimbă, şi o filmare accelerată surprinde minuirea vertiginoasă a închizătoarelor. Efectul este impresionant. Tot Pudovkin a folosit filmarea încetinită pentru a înscrie pe peliculă zîmbetul unui copil, a cărui expresivitate a crescut astfel enorm în urma acestei analize sui-generis. În filmul german *Minunea florilor*, puteai vedea filmate astfel, cu vădite intenţii antropomorifice, momentele deschiderii unei flori. Pe peliculă mişcările frunzelor, ale petalelor căpătau o altă reliefare, făcîndu-ne parcă să asistăm la transformări ale mimicii florilor, surprinzînd mişcări de un vădit erotism, sau, în alte cazuri, mişcări corespunzătoare unor sentimente omeneşti: o plantă agăţătoare îşi caută, în faţa unui grilaj, cu înfrigurare, cu teamă parcă, locul de care să se poată prinde; o floare de cactus îşi apleca spre pămînt capul cu aparenţa unui suspin etc. În *Acvarium*, lumea peştilor căpăta valori asemănătoare datorită filmării încetinite. În documentarul românesc *Memoria trandafirului* se compunea, cu acelaşi procedeu, un balet al florilor, mişcarea petalelor, deschiderea sau închiderea lor dînd naştere unei fermecătoare coregrafii vegetale. Jean Renoir în *Mica vînzătoare de chibrituri* intercala metaforic, în decursul acţiunii, cadre înfăţişînd înflorirea lentă a unui trandafir. Filmările accelerate sau

Încetinite pot deveni în operele artistice stilizări ale unei mișcări, metafore, alegorii.

Tot din categoria trucajelor născute din mecanica aparatului cinematografic fac parte două, procedee numite în limbajul cineaștilor „stop-cadru” și „stop-camera”. Sensurile folosirii lor sînt multiple: S. Iutkevici în *Franța eliberată* obținea în acest mod efecte satirice, portrete ale lui Hitler și Mussolini de un comic irezistibil prin oprirea mișcării în momentul în care mimica dictatorului fascist surprindea, tocmai prin încremenirea ei, ridicolul sau odiosul personajului. În același fel obținută în *Les quatre cents coups*, imaginea din final a băiețașului devenea tragică. În filme ca *Omul invizibil* sau *Nevastă-mea vrăjitoarea*, obiectele se mișcau sub impulsul unor personaje fantomatice, cu ajutorul filmării cadru cu cadru. Tot așa se realizează apariții sau dispariții bruște sau metamorfozarea, substituirea unor obiecte „la vedere”. Procedeele a fost descoperit tot accidental de Méliès. El filma o scenă de stradă la Paris cînd pelicula se rupse. Filmarea a fost reluată după un minut. „În timpul acestui minut, povestea Méliès, trecătorii, omnibuzul, trăsurile etc. își schimbaseră locul. Proiectînd pelicula lipită în porțiunea rupturii, am văzut deodată un omnibuz transformat în dric și bărbații în femei. Trucul prin substituire sau trucul metamorfozei fusese descoperit.”

Ajungem astfel la trucajele datorate posibilităților optice ale peliculei. Dubla expunere sau supraimpresiunea erau cunoscute din fotografie încă de dinainte de apariția filmului. Numai că acum, în locul unor fotografii „spiritiste” se puteau realiza imagini a căror calitate esențială era de a transmite o anume emoție. Așa este halucinația sau visul semnalat astfel în numeroase filme. Tot

astfel în aceleași *Omul invizibil* și *Nevastă-mea vrăjitoarea*, personajele deveneau parțial invizibile (în afara capului, sau a mâinilor înmănușate, de pildă): actorul, îmbrăcat în negru, păstra neacoperită numai partea trupului care urma să rămână vizibilă, adică mâinile sau capul. Filmată pe un fond negru, care, ca și materialul negru care-l îmbrăca, nu impresiona pelicula, imaginea omului nu rămânea înscrisă pe peliculă decât parțial, iar porțiunea rămasă virgină, care trebuia să cuprindă decorul, de pildă, era impresionată la o a doua expunere a peliculei. Tot Méliès inventase și posibilitatea unei imprimări multiple, succesive a peliculei pe diferite porțiuni ale ei. O „mască“, bucată de hirtie neagră, obturează o parte a peliculei, imprimându-se numai porțiunea lăsată descoperită. Apoi pelicula se derulează, se readuce la punctul inițial și se reia filmarea după ce s-a făcut operația de obturare inversă: acum se imprimă partea rămasă virgină a peliculei. În acest fel a fost posibil, de pildă, ca în *Tot aurul din lume*, Bourvil să apară, ca tată și ca fiu, concomitent în imagine, sau în *Oaia cu cinci picioare*, Fernandel să fie văzut în cele șase ipostaze ale sale în același cadru. Procedeul măștii, dezvoltat, a dus la acela al măștii mobile: aici, hîrtia neagră fixă este înlocuită cu o peliculă. De pildă: un om îmbrăcat în alb este filmat mergînd pe un fond neutru negru, care nu impresionează pelicula. Negativul acestui plan, suprapus pe o peliculă virgină, devine o mască mobilă, iar atunci cînd se filmează prin ea un peisaj, pe imaginea ce rezultă rămîne întotdeauna, ca decupat, locul omului care umblă. Combinarea acestei pelicule cu cea inițială duce la o imagine în care un om merge într-un peisaj în care în realitate nu s-a aflat nicicînd. Bineînțeles că în practică

procedeul este mult mai complicat decît în schema notată aci, dar nu aceasta prezintă importanță acum, ci principiul de folosire. Filmul realist, folosind imagini realiste, poate, deci, crea o acțiune existentă doar pe peliculă, care nu a avut loc nicio dată în realitate.

O altă categorie de trucaje o constituie cele exterioare aparatului de filmat. (Precizez că rîndurile acestea nu intenționează să facă o enumerare completă a trucajelor, ci să amintească cîteva din cele de bază, urmărind doar problema expresivității imaginii cinematografice.) Se folosesc de multe ori complexe mecanice menite să trucheze realitatea. În filmul *Cele zece porunci* al lui Cecil B. de Mille, revărsarea mării asupra oastei faraonului a fost realizată cu ajutorul a două pelicule suprapuse. Dar pentru a crește impresia de realitate, primele imagini ale înecării faraonului au fost filmate separat. Într-un studio a fost construit șanțul miraculos din mijlocul mării, suprafețe turnate din gelatină marcîndu-i marginile. La mijloc o bandă rulantă se mișca în sensul invers al fugii cailor — dresați timp de o lună — care astfel, deși în goană, rămîneau pe loc. Concomitent, un fundal se derula dînd impresia că aparatul se mișcă. Un rezervor conținînd 100 000 de litri de apă se golea peste acest decor în scena împreunării apelor și actorul Charles de Rochefort, interpretul faraonului, a scăpat cu viață din această mașinărie apocaliptică, care s-a defectat la filmare, numai datorită unui hazard. Decoruri special construite, menite să trucheze realitatea, modificînd-o, se fac în mod curent. Pentru scene în care un personaj trebuie să pară mai mic decît normal se obișnuiește construcția unor decoruri supradimensionate (*Tom Degețelul*). Există și practica dese-

nelor de completare care întregesc decorul, îl prelungesc, escamotându-se diferența dintre ele și decorul real.

Tehnica trucajelor devine foarte complexă mai ales în filmele de science-fiction. Pentru *Călătoria fantastică* au fost construite cinci decoruri supra-dimensionate reprezentînd un vas capilar, inima, plămînul, urechea și creierul savantului asupra căruia se făcea intervenția chirurgicală cu ajutorul unui submarin miniaturizat în care se aflau cîțiva medici și care e introdus în circuitul sanguin. Inima a fost construită pe baza unei machete a sculptorului Jim Casey, iar vasul capilar este descris astfel: „Un tub de 100×150 picioare făcut dintr-o combinație specială de rășini flexibile și fire de sticlă, pictate cu mîna. Tubul... era suficient de larg pentru a cuprinde submarinul de 42×22 picioare. Vasul capilar... era prelungit prin adăugarea unui fundal care dădea impresia de adîncime nesfîrșită. Decorul a fost scîldat într-o lumină de culoare chihlimburiu-aurie pentru a da iluzia plamei și s-au adăugat pete roz și violete, produse de un disc rotativ cu filtre colorate aflat în exteriorul tubului, dar reflectîndu-se în el și simulînd mișcarea celulelor din partea exterioară a pereților capilari. Cu ajutorul unor mari discuri cu filtre de gelatină de diferite culori, Ernest László (operatorul filmului) a proiectat pe pereții translucizi ai decorului pete albastru-violete care pe măsură ce coboară pe capilară devin de un roz strălucitor, ca urmare a oxigenării prin respirație.”

Renconstituirea unui decor complicat cere mult prea mare cheltuială și prea mult timp și de aceea anumite decoruri, a căror construcție ar fi prea anevoioasă, se realizează în formă de machete de dimensiuni reduse. Filmîndu-se în mod corespun-

zător macheta unui castel, să zicem, de mărimea unei jucării, aceasta oferă la proiecție iluzia realității normal dimensionate. Dacă în fața aceluia castel — ca să păstrăm exemplul — urmează să se petreacă o anume acțiune, se construiesc la scară normală decoruri parțiale doar, fragmente ale clădirii. Alternându-se prin montaj cadrele în care apare macheta cu celelalte, iluzia realității rămîne perfectă. Decorul de completare înseamnă construirea în machetă a unei porțiuni menite să întregască restul decorului de dimensiune normală. Machete de tavan, bolți, porțiuni de clădire, se construiesc adesea în completarea decorului de pe platou, după legea perspectivei false. Astfel s-au realizat numeroase cadre din *My Fair Lady Operation Crossbow* etc.

Machetele se folosesc în rezolvarea scenelor de război, de explozii spectaculoase, de cutremure etc. Flotele din filmele istorice sînt alcătuite din machete și bătăliile se dau între aceste vase miniaturale. Lucrul se poate realiza cu ușurință atîta vreme cît, în cadru, proporțiile sînt respectate. Montajul contribuie, bineînțeles, la întregirea iluziei.

Retroproiecția este un alt procedeu care permite simularea unui decor inexistent pe platou. Din spatele unui ecran special, transparent, se proiectează imaginea care va constitui fundalul acțiunii. Așa se filmează scene din mașină, tren, vapor în mișcare, precum și numeroase altele care permit acțiunii filmice să se desfășoare în cele mai variate medii și condiții. Trebuie amintit apoi ceea ce aș numi trucajul mizanscenei. Accidente, dueluri, bătăi, căderi spectaculoase, trageri în țepă etc. sînt truate pentru obținerea impresiei unei autenticități integrale. Cascadorii iau locul actorilor, tehnicienii reglează buna desfășurare a acțiunii

folosind nenumărate materiale (explozive, incendiare, sau plastice care înlocuiesc obiectele dure etc.). Toate acestea sînt studiate în prealabil cu grijă, minuțios puse la punct și pelicula nu trădează efortul tehnic preliminar.

Așadar, toate trucajele amintite au rostul ca, prin contrafacerea realității, să întărească realismul imaginii cinematografice care nu suportă nevrosimilul. Dar, dincolo de aceasta, tehnica trucajelor mai are o virtute artistică: ea poate genera o poezie, posibilă — ca și realitatea pe care o compune — doar pe ecran. Acea poezie a fantasticului care l-a făcut pe Cocteau, autorul filmului *L'éternel retour* să spună: „De multă vreme îndrăgisem un vis: să iau tema «Tristan și Isolda» și să o transpun în epoca noastră... Am constatat că filmul era singurul vehicul posibil pentru a realiza echilibrul între real și ireal, pentru a înălța o istorie modernă pînă la legendă.“ Iată deci o nouă formă a fantasticului în cinematografie. Ideea unor opere realiste, exprimate însă în formă fantastică, a dat naștere unor filme de mare valoare. O mișcare de translație cronologică asemănătoare, dar în sens invers, a făcut Marcel Carné. În timpul războiului și al ocupației naziste, cenzura militară fascistă oprea orice tentativă de abordare realistă a problemelor actuale în acea vreme. Marcel Carné a vrut totuși, sub imboldul unui autentic patriotism, să creeze un film care să dea răspuns unor asemenea probleme. Actualitatea rămînînd neabordabilă, Carné s-a oprit, după un proiect neizbutit al unui film de anticipație, *Evadații anului 4000*, la un scenariu al lui Jacques Prévert și Pierre Laroche, realizînd binecunoscutul *Trubadurii diavolului*. Acțiunea filmului se petrece în evul mediu. Trubadurii Gilles și Dominique erau tri.

mișii diavolului în castelul baronului Hughes, unde avea loc logodna Annei, fiica feudalului, cu tânărul cavaler Renard. Rostul celor doi reprezentanți ai Satanei era acela de a zădărnici, de a murdări dragostea tinerilor. În castel, în mijlocul cîntecului, muzica este încetinită ca la un picup scos din priză și dansul se oprește, personajele rămînînd incremenite (s-au filmat aici fotografiile lor în mărime naturală, decupate) și dînd astfel trimișilor Satanei posibilitatea de a-și îndeplini însărcinarea. Dar Gilles se îndrăgostește de Anne și refuză să rostească blestemul. Diavolul apare pentru a multiplica vrăjitoriile și, drept pedeapsă pentru nesupunere, îi transformă pe Gilles și Anne în statui. Însă dragostea se refuză împietririi și, sub marmură, inimile lor continuă să bată. Pentru prima oară într-un film al lui Carné, oamenii învingeau destinul și răutatea, întruchipată aici de diavol, a cărui figură trebuia inițial să fie o caricatură a lui Hitler. Fantasticul — și anume un fantastic, pe care numai cinematograful îl poate realiza — avea scopul de a proiecta într-o lume închipuită mesajul unei lumi reale. Fantasticul era mînuit pentru crearea de simboluri prin care realizatorii puteau comunica dincolo de gratiile cenzurii fasciste.

Balonul roșu transpunea, printr-o subtilă fantezie lirică, alte gînduri. Trucajul dispărea sub țesătura densă a poeziei. Prezența balonului roșu dădea parfum, fior liric întîmplărilor prin care trecea copilul ale cărui vise, năzuințe, cum am mai văzut, le simboliza. S-a împlinit deci visul lui Abel Gance care prevedea că: „cinematograful va înzestra omul cu un simț nou. El va putea asculta cu ochii... va fi sensibil la versificația luminoasă, așa cum a

fost la prozodie. Va vedea pădurile vorbind cu vîntul. O şină de tren va deveni muzicală. O roată va fi tot atît de frumoasă ca un templu antic...”

DICȚIONAR

ACCELERATĂ: (mişcare:) Prin accelerarea cadenţei de derulare a peliculei în aparatul de filmat se obţine, la proiecţie, efectul unei încetiniiri a mişcării înregistrate. În mod curent, *accelerat* (sau *ralenti* = încetinit) se referă la mişcarea din imaginea proiectată. Deci, prin filmare accelerată se înţelege înregistrarea încetinită care duce la efectul accelerării în proiecţie. Filmarea accelerată permite urmărirea unei mişcări foarte lente, adeseori insesizabile ochiului (creşterea unei plante, deschiderea unei flori). Se realizează adesea prin filmarea cadru cu cadru (v. termenul). Se foloseşte mai ales în filmele ştiinţifice.

CADRU CU CADRU: Filmare realizată prin oprirea (*stop*-v. termenul) aparatului la fiecare fotogramă. Este tehnica obişnuită a filmării la filmele de animaţie.

CASCADOR: La filmările periculoase (accidente, salturi, incendii etc.) actorii sînt înlocuiţi de cascadorul care le preia locul, fiind un excelent acrobat şi sportiv (călărie, bătaie, motocicletă etc.)

COMBINATĂ (filmare): Filmarea trucajelor, necesitînd mijloace şi elemente variate (machete, desene de completare, rear-projection — v. termenul — măşti etc.). Este executată de specialişti.

DUBLĂ EXPUNERE: Expunere (dublă sau multiplă) succesivă a mai multor imagini pe aceeaşi peliculă. Se foloseşte de exemplu la trucajele care cer prezenţa simultană în cadru a aceluiaşi actor interpretînd roluri diferite.

INVERSĂ (filmare): Pelicula este proiectată în sensul invers celui în care s-a făcut filmarea.

MASCĂ: Bucată de hîrtie neagră care obturează o parte a peliculei, imprimîndu-se numai porțiunea lăsată descoperită.

RALENTI (filmare „au ralenti“): Mărirea cadenței de filmare duce la încetinirea mișcării în imagine. Se filmează cu acest procedeu mișcările prea rapide pentru a putea fi percepute de ochiul omenesc (ex.: traiectoria unui proiectil).

REAR—PROJECTION: Proiecția unui decor, de obicei mobil, filmat anterior, dispus în spatele actorilor care urmează să fie filmați (ex.: un actor conduce o mașină și prin geamul ei se vede peisajul defilînd: peisajul poate fi filmat prin rear-proiecție). Prima dată folosit în *King-Kong* (1933). Se mai numește *back-projection*, *transparență* și *retroproiecție*.

STOP—CADRU: Imobilizarea mișcării prin prelungirea unei fotograme (în mijlocul unui plan se oprește filmul la o fotogramă care, filmată numai ea în continuare, dă efectul încremenirii bruște a mișcării).

STOP-CAMERA: Oprirea filmării pe parcurs, pentru realizarea unei filmări cadru cu cadru.

SUPRAIMPRESIONARE: Înregistrarea unei imagini deasupra alteia. Se folosește la numeroase trucaje (ex.: obținerea efectului de imaterialitate, prin transparență, a unui obiect, a unei stafii etc.).

VI. SUNETUL

Îndată după apariția filmului sonor, Eisenstein i-a recunoscut importanța și, într-un manifest semnat și de Vsevolod Pudovkin și Grigori Alexandrov, consemnând „cîteva considerații preliminare de natură teoretică“, a afirmat că „sunetul... va introduce în mod inevitabil un mijloc nou și extrem de eficace de a exprima și rezolva problemele complexe de care ne-am lovit pînă acum și cărora nu le-am putut găsi o soluție numai cu ajutorul elementelor vizuale“. Bazîndu-se pe concepția potrivit căreia „mijlocul fundamental — și de altfel unic — prin care cinematograful s-a dovedit capabil să atingă un grad atît de înalt de expresivitate, este montajul“, manifestul a formulat o idee a cărei importanță teoretică și practică va fi uriașă în istoria mondială a filmului: „Numai folosirea sunetului în chip de contrapunct față de o bucată de montaj vizual poate oferi noi posibilități de dezvoltare și perfecționare a montajului. *Primele experiențe cu sunetul trebuie deci îndreptate către «neco-incidența» sa cu imaginile vizuale.* Numai această metodă de atac va produce senzația căutată și va duce cu timpul la crearea unui nou *contrapunct orchestral* de imagini vizuale și imagini sonore,“

Mai târziu, Eisenstein dezvoltă și amplifică acest punct de vedere teoretic: „Strict vorbind, cinematograful sonor, ca domeniu special de expresie artistică, începe din momentul cînd scîrîitul gheții a fost despărțit de imaginea gheții care scîrîie și pusă în legătură nu cu gheata, ci cu... fața omului care ascultă neliniștit acest scîrîit.“ Pentru Eisenstein — și întreaga cinematografie mondială poartă amprenta cercetărilor și concluziilor lui teoretice — important era ca mixajul auditiv-vizual pe care îl realiza să poată combina în felul său sunetul cu imaginea, pentru a-și impune punctul său propriu de vedere asupra realității pe care nu o prezintă întocmai, ci o interpretează, filtrînd-o prin personalitatea sa artistică. Eisenstein voia deci să în-lănțuie ceea ce numea torentul de imagini auditiv-vizuale, astfel ca în această în-lănțuire să se transpună tema sa proprie, iar în-lănțuirea o cerea „că-lăuzită de atitudinea mea de autor față de ordinea lucrurilor pe care o dinamitează, distrugînd tot ce este rutinar, confuz în această ordine“. Jean Cocteau a dus ideea mai departe și, în ultimul său film, *Testamentul lui Orfeu*, reluînd procedeul folosit în *Le songe d'un poète*, — *Visul unui poet*, a provocat o voită și ostentativă neconcordanță a imaginii cu muzica scrisă special pentru această imagine. Închipuindu-și un fel de joc — în care, cu geniala candoare și dezinvoltură a experimentatorului de noi forme de expresie, a amestecat pur și simplu secvențele filmate cu muzicile compuse pentru a le ilustra — Cocteau a descoperit o miraculoasă, i-aș zice, coincidență a necoincidenței. Deși compusă special pentru o anumită secvență, muzica era mai adecvată cu alta realizată în altă tonalitate, în alt ritm, ceea ce a dus la „mărirea reliefului imaginii“. Desigur că accidentul, chiar și cel provocat

cu bună știință, nu poate governa creația care-și are legile ei. Dar experiența lui Cocteau — care susține că sincronismul muzicii în film este un lucru vulgar și un pleonasm — izbutită pentru că era opera unui autentic poet — dovedește încă o dată, indirect ce-i drept, justetea teoriei eisensteiniene.

1. CUVINTELE

Într-o vreme, la Hollywood, bintuia mania elenismului. Italienii confectionau în concurență o *Odissee*, un producător american pregătea *Iliada*, un altul se inspira din Eschil, altul din Sofocle. Numai Platon rămăsese neexploatat. Un ziarist francez, care știa limba greacă veche, fu chemat la Hollywood, instalat într-un birou, dotat cu un telefon, magnetofon, secretară și i se ceru să ajute la ecranizarea... *Dialogurilor* lui Platon. Filozoful grec se bucura de aprecierea, ce-i drept rezervată, a boss-ului: „amicul ăsta avea idei bune, dar nu știa să le valorifice“. Drept care s-au investit milioane în „valorificarea“ ideilor lui Platon. Filmul, o supraproducție în culori, avea o distribuție răsunătoare: Charles Laughton în rolul lui Socrate, Marlon Brando în Alcibiade... Cele două scene mari ale filmului „Scena din peșteră“ și „Distrugerea Atlantidei“, au apucat să fie turnate. Apoi moda a dispărut brusc, Platon a ieșit din sfera de interes a producătorilor și scena Atlantidei a fost folosită într-un film de aventuri din America de Sud. Întreaga nebunie avusese loc — probabil — din cauza titlului *Dialogurile*, dialogul fiind azi esențial în film.

Există o funcție specific cinematografică, să zicem, a dialogului: mijloacele specifice ale filmului

(prim-planul, planul al doilea mult mai activ, profunzimea câmpului, ritmul specific etc.) cer altă frază, alt mod de construcție a dialogului, altă gradare și economie a lui, ca în teatru sau în realitate.

Ritmul specific al filmului — unde montajul permite păstrarea numai a esențialului din acțiune și eliminarea a tot ce este inutil, în care deci eclipsa este curentă — pretinde o anumită concizie a dialogului, o concentrare a sa. Lectura separată a dialogurilor unui film pare o ineptie adeseori, în asemenea măsură este subordonat cuvântul imaginii. Dialogul este un complement al imaginii și al acțiunii.

Apropierea aparatului valorifică gestul, ba chiar cea mai nuanțată mimică. Sînt cinești care afirmă, în scris sau în practica lor de creație, că în evoluțiile stărilor sufletești nuanțele se exprimă doar prin cuvinte, căci acțiunea, gestul, fiind mult prea concrete, nu pot reda acel imponderabil în stare să transforme un sentiment în contrariul lui, să zicem ura în dragoste. Posibilitatea de comunicare a gestului, care completează și dă semnificație replicii, poate fi exemplificată printr-o secvență din *La nord, prin nord-vest* de Hitchcock: Eva Marie Saint, îl ascunde pe Cary Grant, care este urmărit de poliție, în cabina ei din vagonul de dormit. Apoi se creează între cei doi o atmosferă erotică. Cary Grant, căruia fata îi place evident, o întreabă surprins cum de nu-i e teamă de el, un presupus criminal. Fata îl întreabă atunci dacă nu cumva plănuiește să o ucidă. Grant spune: — „S-o fac?” iar ea șoptește: — „Da, te rog!”, și cei doi se sărută. În timpul sărutului minile lui înconjoară gîtul fetei, cu un gest care pare începutul unei strangulări. Atunci fata îi ia minile, dîndu-i de înțeles

astfel că i se dăruiește. Acum apare clar că bărbatul se teme de implicațiile sentimentale pe care îmbrățișarea le presupune, în timp ce fata este pierdută în plăcerea îmbrățișării. Prim-planul ei, cu care se încheie scena, exprimă clar marea ei dorință erotică — urmează, apoi, brusc imaginea fetei care trimite un mesaj complicei ei: „Ce să fac cu el (cu Grant) dimineața?”.

S-ar putea așadar aprecia dialogul cinematografic altfel decât în contextul plastic al imaginii? Pe de altă parte, „sunetul poartă, ca și imaginea, marca personală a autorului filmului, notează Pierre Schaeffer. Printre obiectele pe care le prezintă ecranul, există câteodată și oameni. Zgomotul oamenilor este cuvântul...”

După cum profunzimea cîmpului dă o nouă dimensiune imaginii, tot astfel un anume dialog, pe planul doi să zicem, are un rol asemănător, acela de a seconda acțiunea petrecută în primul plan. Este dialogul cu funcție specifică de definire a ambianței, a caracterului dramatic.

Se cuvine amintită aici și formula, în ultima vreme adeseori folosită a vocii, „din off”. Întîlnim adeseori comentariul care însoțește acțiunea și care are un rol dramatic precis. În *Voci în insulă*, procedeul avea o strălucire inedită. La începutul filmului, aparatul coboară pe insula pustie care fusese în timpul fascismului locul de detențiune a unor militanți antifasciști și urmează o traiectorie lungă de explorare a locurilor. În acest timp se aude un șir de replici fără a se vedea oamenii care le rostesc. Sînt frînturi din conversația banală a vizitatorilor și apoi îndată șoaptele unei perechi de îndrăgostiți: „Mă iubești? — Da. — Cît de mult? — Cît marea!... Prea puțin!... Cît pămîntul!...” și deodată insula pare că se însuflețește și conver-

sația îndrăgostiților este întreruptă de vocile unor oameni care cu ani în urmă au trăit ca deținuți pe această insulă. Ne întoarcem în trecut și începem acțiunea filmului. La sfârșitul lui, vocile celor care povestesc întâmplarea tragică, zguduitoare din trecut, se sting. Vizitatorii, și o dată cu ei aparatul, părăsesc insula. Și iarăși auzim convorbirea celor doi îndrăgostiți: — „Mă iubești? — Da. — Cît de mult? — Cît marea...”

Vocea separată de imagine ne împină și în altă formă, cea a monologului interior¹, folosit pentru prima dată în chip revelator în *Scurtă întâlnire*. Acolo, Laura, eroina filmului, exasperată de vorbăria siculoasă a unei prietene, încetează să o mai asculte, vocea prietenei intră în surdina și auzim monologul interior al Laurei. Procedul, frecvent întâlnit, a fost dus pe culmile măiestriei în *Hamlet* al lui Laurence Olivier, de pildă. De altminteri a ajuns curentă folosirea „vocii gândului”. În *Hiroshima, mon amour*, dialogul rostit de eroină era de fapt un monolog interior. Cuvintele nu dublau imaginea, nu i se suprapuneau repetind-o, ci reprezentau o altă realitate, intimă, care apărea într-un contratimp construit după legi muzicale parcă. De altfel a declarat-o chiar Alain Resnais: „Este de fapt un film mai apropiat de o construcție muzicală decât de o construcție dramatică. El se adresează mai puțin rațiunii decât sensibilității.”

2. MUZICA

Compozitorul Teodor Grigoriu, autorul unor cunoscutе și valoroase partituri pentru filme, se de-

¹ Este, în fond, formula cinematografică a „aparté”-ului teatral.

clara pe bună dreptate partizanul unei muzici-personaj al filmului, luînd categoric poziție împotriva ideii muzicii care „nu se aude”. Idee ridicolă, de altfel, pentru că, prelungind acest deziderat în alte zone, s-ar putea vorbi despre decoruri transparente, despre o fotografie care nu se vede, despre un dialog care nu se rostește și deci despre un film... care nu există. Cu totul altul e însă cazul muzicii atît de sudată în structura filmului, încît perceperea ei nu se produce independent de ansamblul imaginii cinematografice din care face parte organic, situație adică pe care Eisenstein o numea „echivalentul muzical al imaginii”.

Ideea muzicii „care nu se aude” este în fond cea a necesității unei muzici de fond, fără funcție dramatică, cu singurul scop de a întrerupe liniștea care, prelungită, devine apăsătoare. „Pentru a nu fi monoton, scria Honegger, un film trebuie să fie nepărat acompaniat de un anume zgomot.” Muzica de fond, cum se numește, servește tocmai pentru aceasta. Ea umple un gol, nu joacă un rol în acțiune. Utilitatea ei poate fi remarcată doar în clipa în care, printr-un accident, dispare. Bunuel declara: „Detest muzica în filme. Tind să o suprim pentru că este o mult prea mare facilitare. Cîte filme ar «rezista» dacă li s-ar suprima muzica?... În prezent nu mai admit decît muzica cerută de scenariu... Tot conținînd pe muzică ajungi să trădezi imaginea...” „Există momente cînd muzica trebuie să se remarce, scrie Georges van Parys, cunoscutul compozitor de muzică de film; dacă nu se remarcă, e rău. Să iau un exemplu: în scena finală din *Marile manevre*, în care elementul dramatic apare pe primul plan, există o muzică de fond care ar fi fost proastă dacă s-ar fi remarcat. În cîteva secvențe mute, mu-

zica trebuie să ocupe dimpotrivă primul plan. Dacă ea nu se aude acolo, e o ratare.“

Nevoia muzicii de acompaniament a existat și în perioada filmului mut. De altminteri, în momentul în care s-a născut cinematograful, pianistul și orchestra erau de mult stabiliți în teatru. Poate că și astfel se explică faptul că muzica este legată de film chiar de la începuturile sale. Spectacolele precinematografice ale lui Emile Reynaud erau acompaniate încă din 1892 de muzică pentru pian scrisă anume de Gaston Paulin, iar primul film produs de „Le film d'art“, în 1908, *Asasinatul ducelui de Guise*, a fost însoțit de muzica scrisă special de Camille Saint-Saëns. Ea a devenit apoi „opus 128 pentru coarde, pian și harmonium“. Cu patru ani însă înainte de această dată, Georges Méliès începu să producă opere filmate. Filmele sale *Faust*, după opera lui Gounod, sau *Bărbierul din Sevilla*, după opera lui Rossini, erau însoțite de o partitură muzicală cuprinzând cele mai cunoscute arii din aceste opere. Încă de la început, pianul solo sau însoțit de câteva instrumente, al căror număr a sporit treptat pînă la proporțiile unei mari orchestre, au acompaniat filmul, încercînd să realizeze un sincronism cu imaginea. Se alcătuiau, din sute de piese muzicale, aranjamente speciale, sau erau invitați compozitori de renume ca Saint-Saëns, Honegger sau Hindemith, de pildă, să compună muzica de acompaniament ce se executa în sala cinematografului. În afara compozițiilor comandate special, improvizațiile de la începuturi au fost și ele înlocuite cu aranjamente studiate din vreme și cuprinse în cataloage speciale de muzică de atmosferă. Primul dintre acestea a apărut în 1913, sub îngrijirea lui I.S. Zamecnik și intitulat „*Sam Fox Moving Picture Music Volumes*“. Cea

mai cunoscută era *Kinobibliotek* întocmită de Giuseppe Becci, un fel de catalog cu indicații de muzică de atmosferă și descriptivă pentru toate situațiile: catastrofă, după catastrofă, punct tragic culminant, cumpănă grea, cumpănă dramatică sau furtună, apariția morții etc. În alte cataloage se puteau găsi rețete muzicale chiar și pentru primul sărut.

Astfel stînd lucrurile, cel mai important cîștig al sunetului pentru film a fost prezența vocii umane și apoi a zgomotelor naturale. Acestea constituiau noutatea; muzica mai puțin după cum am văzut. Cîntecul vocal a apărut de la început, deoarece combina vocea cu muzica, în sincronism cu imaginea. De aceea primul film sonor a fost unul muzical, cîntat. Din acest moment, muzica de acompaniament a încetat de a fi o prezență permanentă de-a lungul filmului, ea urmărea efecte dramatice, căpătînd o mai mare putere emoțională.

La începuturile sale, muzica de film își găsea justificarea prin caracterul ei ilustrativ, fiind o dublură sonoră a imaginii. S-a găsit de curînd copia unei reducții pentru pian a compoziției de acompaniament a lui Edmund Meisel pentru filmul *Berlin* (1927). Pe partitură, măsură de măsură, sau din două în două măsuri, sînt scrise indicații privind corespondența cu imaginea, cu o pedanterie care demonstrează că ținta era realizarea unui sincronism perfect. Indicațiile, semnalînd imaginile pe care le ilustrează muzica, sînt de genul acesta: mașini, prăvălie de corsete, stîlpi de telegraf, oblon, galantar cu păpuși, hîrtii în apă, hîrtii pe stradă, casă cu oblon înclinat etc.

Azi faza muzicii de film pur și simplu ilustrative este depășită și concepțiile înapoiate ale unor regizori stîrnesc protestul compozitorului: „În prac-

tica cotidiană, i se atribuie adesea încă și astăzi compozitorului rolul pianistului de cinematograf care improvizează acompaniamente menite să ilustreze fuga cuiva sau fericirea familială", scrie într-un protest ironic Dmitri Șostakovici.

Bineînțeles că aceasta nu se referă la situațiile în care perfecta coincidență ilustrativă este voită, în vederea obținerii unui anumit efect. E cazul pe care îl întâlnim fie în dramă, unde o anumită ilustrație muzicală marchează o precisă temă dramatică, fie în comedie, unde muzica urmărește un efect hilar (în *S-a furat o bombă* — muzica de Dumitru Capoianu — în timp ce bandiții operează spargerea pentru a fura bomba, sirena de alarmă sună fără întrerupere, obsedant. Când șeful deschide casa de fier în care se află obiectul strădaniilor sale, sunetul sirenei devine un element muzical și se transformă pe nesimțite într-o melodie suavă, celestă, iar efectul este de un fin umor).

Muzica ilustrativă e un element frecvent, dar nu devine valoros decât în măsura în care, cum scria cunoscutul compozitor de muzică de filme Maurice Jaubert, își respectă rolul ei, care nu e acela de a explicita conținutul imaginii, ci de a crea o concordanță între linia dezvoltării melodice și cea a desfășurării filmului. Un exemplu în acest sens îl oferă muzica lui William Walton la o secvență a filmului lui Laurence Olivier, *Hamlet*. Mă refer la scena spectacolului dat de actori în sala palatului. Ei își fac intrarea acompaniați de un grup restrâns de instrumentiști aflați într-o încăpere alăturată. Compozitorul sugerează atmosfera epocii, utilizând o orchestră compusă din viole, violoncele, oboi, corn englez, contrabas și harpă, care execută o sarabandă. Apoi, în timp ce aparatul își începe mișcarea de rotire, cercetînd reac-

țiile asistenței, muzica de scenă se transformă, se amplifică, dobîndind puternice accente dramatice. Iar cînd aparatul, în mișcarea sa giratorie, se reîntoarce la actori, revine și melodia lentă de la început. În finalul scenei, cînd regele-actor este otrăvit și nervii lui Claudius cedează, forța orchestrei crește în amploare și dramatism, încînd sunetele moi ale oboiului, violoncelului și harpei, și culminează într-o explozie. După o clipă de liniște, regele strigă: — „Faceți lumină, să plecăm!” și învîlmășeala curtenilor care strigă toți: „lumină, lumină, lumină...” este subliniată de o muzică haotică. Muzica din întreaga secvență nu este deci o ilustrație plată, ci un comentariu inteligent. În acest sens, și numai în acesta, acceptă compozitorii de talent coincidența dintre muzică și imagine. În același timp există însă modalitatea opusă, despre care am mai amintit, anume a contrapunctului dintre cele două elemente. În *Les quatre cents coups* mersul deprimant al copiilor din casa de corecție este însoțit de o muzică alertă, veselă, care sporește tristețea imaginii. În *Un condamnat la moarte a evadat*, muzica este folosită foarte rar și se rezumă la o singură piesă: „Introitus” din Messa în do minor de Mozart. Melodia apare în momentele cele mai cumplite, cele mai umilitoare ale vieții din această închisoare: prizonierii sînt înșirați în curtea temniței, fiecare își duce căldarea cu lături și o deșartă în canal. Momentul este din cele mai degradante. Această siluire a demnității umane a prizonierilor este însoțită de acordurile celeste ale Messei mozartiene. Contrastul în acest caz face și mai pregnantă mizeria, dar comunică totodată o idee de înaltă noblețe privind imposibilitatea supunerii conștiinței omenești. Referindu-se la această modalitate a muzicii de film, Eisenstein scria:

„În acest sens deosebit, muzica lui Prokofiev este minunat de plastică. Ea nu devine nicăieri ilustrație și, scinteind de imagini triumfătoare, dezvăluie pretutindeni în chip uimitor desfășurarea intimă a fenomenului, structura lui dinamică în care se întruchipează emoția, sensul întâmplării“.

Muzica, împletită în anume fel cu imaginea, creează, așadar, tensiune, devenind element dramatic. Să amintim câteva exemple: ultima parte a filmului *Hoții de biciclete* are muzică continuă, fără pauze (compozitor Alessandro Cicognini). Muzica urmărește aici cu insistență linia dramatică relatată în imagini: Antonio și fiul său Bruno se apropie de stadionul în fața căruia sint parcate sute de biciclete. Este tocmai momentul în care, prin porțile stadionului, iese mulțimea, a cărei mișcare este punctată muzical prin efecte ritmice, în timp ce tremolo-uri, în valuri, marchează tema bicicletelor înșirate care îl ispitesc pe Antonio. Aceste pasaje sint atât de expresive, încît chiar cînd bicicletele nu se află în cadru, muzica singură este suficientă pentru a le sugera prezența. Cînd Antonio se oprește lîngă ușa de care este proptită o bicicletă solitară, muzica crește și agitația coardelor și a cornilor semnalează disputa lăuntrică a eroului. În clipa în care Antonio se decide să fure bicicleta, întreg tumultul său interior e sugerat de muzică: aceasta crește brusc, izbucnește cu putere, pentru a se termina, într-un sunet acut care coincide cu smulgerea bicicletei. Îndată, orchestra începe o altă temă avînd semnificația urmăririi: mai întîi lentă, și precipitîndu-se apoi pînă într-un tempo trepidant. Intervenția alămurilor, a sunețelor ascuțite și dureroase, corespunde cu prinderea lui Antonio. Cînd Bruno vede întâmplarea, tema revine, dar de data aceasta cu mai multă durere,

cîntată de saxofon. După ce Antonio e lăsat liber, iar tatăl și fiul pleacă ținându-se de mîină, tema e din nou reluată și amplificată de orchestră care o continuă, ca un ecou, pînă mult după apariția titlului „sfîrșit“. Așadar, muzica are aici rostul de a da relief dramatismului întîmplării, de a da o nouă dimensiune jocului actorilor, completîndu-l, devenind o reverberație a gîndurilor, a sentimentelor personajelor.

Pe un alt plan, muzica creează o atmosferă dramatică la începutul filmului lui Grigori Ciuhrai, *Cer senin*. Primele imagini reprezintă goana unei femei într-o mașină spre un țel necunoscut. Imaginea singură nu comunică nimic, dincolo de faptul în sine: într-o mașină o femeie se grăbește să ajungă undeva. Sensul emoțional al scenei îl dă muzica. O muzică dramatică, a cărei intensitate crește mereu, pînă la paroxism, acordă acestui fapt în aparență oarecare, o tensiune crescîndă, o mare încordare, făcîndu-te să înțelegi că femeia participă la o goană al cărei scop este esențial pentru viața ei. Și acest sentiment îl ai numai pentru că ți-l sugerează, ți-l impune muzica. Cînd femeia oprește mașina și privește avionul care trece deasupra ei, muzica de mare tensiune se întrerupe brusc lăsînd să se audă zgomotul puternic al reactorului. Atunci înțelegi că scopul femeii era să ajungă la pilotul de pe bordul avionului. În acest caz, muzica făcea înțeleasă acțiunea secvenței. În *Stagecoach—Diligența*, tema care reprezintă drumul diligenței este legată la început de imaginea descriptivă, lungă, a diligenței în mers. Apoi, la fiecare nouă plecare, imaginea descriptivă este foarte scurtă, urmată fiind îndată de imaginea din interiorul diligenței. Dar tema continuă și astfel urmărim ce se întîmplă în diligență în timp ce — suplinind imaginea de.

scriptivă — muzica „traduce mișcarea diligenței și dă filmului elanul de care are nevoie...; printr-un soi de transfer simbolic, ea își asumă rolul descriptiv al imaginilor“ (Mitry).

Aparent, repetarea ostentativă a cunoscutului vals *Valurile Dunării* în filmul cu același titlu este un simplu artificiu. Melodia revine de câteva ori (uneori expusă orchestral, alteori cîntată admirabil, pe alocuri ușor melancolic, sau în alte momente plîns, ca o melopee) și are întotdeauna un rol dramatic precis, punctînd momente esențiale ale vieții cuplului Ana-Mihai. De aceea, melodia nu e o simplă ilustrație muzicală cu scopul creării unei atmosfere difuze, ci o clară prezență dramatică. Ea are valoarea unui personaj cu care ceilalți dialoghează parcă în resorturile lor intime, căci ea le subliniază totdeauna o stare sufletească sau contrastează iritant cu o alta, ca un comentator insolit.

Pentru crearea omogenității muzicii cu succesiunea de imagini sînt necesare cel puțin trei coincidențe (evident că o analiză mai amănunțită, care nu-și găsește locul aici, surprinde un număr mai mare de legi). Înainte de toate, o coincidență a intențiilor regizorului cu ale compozitorului. Necoincidențele sînt frecvente. În aceste cazuri, muzica, lipită, și nu organic legată de film, își urmează drumul ei, transformîndu-se într-o prezență nedefinită. Un caz interesant de coincidență a intențiilor este cel petrecut la realizarea filmului lui Alain Resnais, *Hiroșima, dragostea mea*. Compozitorul filmului, italianul Giovanni Fusco, a venit la Paris pentru a vedea filmul și a discuta în prealabil problemele partiturii. De notat că un traducător a trebuit să mijlocească comunicarea dintre regizor și compozitor, ea fiind deci funciar deficientă. Cînd apoi compozitorul începu să înregistreze mu-

zica, partitura unei secvențe stîrni uluirea regizorului: muzica pe care o compusese Fusco exista — compusă de Hans Eisler — într-un film precedent al lui Resnais, *Noapte și ceață*. Fusco nu cunoscuse desigur muzica lui Eisler și explica astfel întîmplarea: „Ei bine, nu-i nimic extraordinar aici. Mîna compozitorului o conduce Resnais.“ Este o exemplară coincidență de intenții. Cunoscutul compozitor de muzică de film, Roman Vlad, declara: „Adevăratul creator al filmului, după părerea mea, este regizorul. Totdeauna încerc să compun muzica pe care ar fi făcut-o el dacă ar fi fost compozitor“.

Există în al doilea rînd o coincidență de ritm. Eisenstein admira calitățile compozițiilor lui Prokofiev (colaborarea perfectă dintre cei doi artiști geniali a ajuns legendară) care îi ofereau „un material muzical în care toate componentele și accentele se împleteau perfect nu numai cu ritmul general al acțiunii episodului, dar și cu toate subtilitățile și nuanțele desfășurării montajului... Muzica se împletea nu datorită «coincidențelor accentelelor»... ci datorită unei admirabile desfășurări contrapunctice a muzicii care se integra perfect în imagine.“ Și Eisenstein sublinia că această însușire este necesară oricărui compozitor de muzică pentru film. De aici derivă și a treia coincidență, cea, să-i zicem, afectivă, care naște atmosfera unei secvențe. Alain Resnais mărturisea: „Am acordat totdeauna o mare importanță pistei sonore. Muzica sau textul fac parte integrantă din imagine.“

Trebuind să răspundă la atît de multiple cerințe, muzica de film creează evident necesitatea de a fi compusă anume, și de aceea, în majoritatea copleșitoare a cazurilor, se evită folosirea unei muzici deja existente. Și nu numai pentru că incidența acesteia

cu imaginea i-ar rămâne prin forța lucrurilor tributară celei din urmă, dar și pentru alt motiv esențial: o melodie cunoscută își păstrează inevitabil independența față de imagine; spectatorul o cunoaște, are o atitudine afectivă — dacă putem spune așa — definită față de ea și adesea această atitudine nu coincide cu cea pe care intenționează să i-o transmită filmul. De cele mai multe ori când s-a folosit un asemenea procedeu, această nepotrivire s-a făcut simțită. Bineînțeles că fac excepție cazurile, ca cel din *Un condamnat la moarte a evadat*, în care există o intenție precisă, ostentativă a folosirii unei muzici cunoscute. Robert Bresson a folosit muzica lui Mozart tocmai pentru că e încărcată cu sensuri precise în memoria afectivă a spectatorului care o aude acum asociată unei imagini cu atmosfera contrară.

3. ZGOMOTELE

Filmul sonor a adus în fața spectatorilor zgomotul înainte de toate ca mijloc de reproducere autentică a realității, primele zgomote folosite fiind desigur cele de ambianță.

„E sarcina filmului sonor, scrie Béla Balázs, de a descoperi ambianța noastră acustică, peisajul sonor în care trăim: cuvântul obiectelor și graiul intim al naturii, adică tot ceea ce în murmurul imens al vieții glăsuiește în afara graiului omenesc și ni se adresează nouă, influențând și dirijând neînterupt gândirea și simțămintele noastre... Poeții lirici sensibili au auzit totdeauna aceste sunete semnificative ale vieții și le-au tradus în cuvinte. Sarcina filmului sonor este de a le face să grăiască ne mijlocit.“ Astăzi zgomotele acestea sînt atît de ne-

cesare, încît lipsa lor e socotită drept un accident. Monteusa Anne Bauchens relatează că pentru o singură secvență din superproducția lui Cecil B. de Mille, *Cruciadele* (1936), au fost adăugate zgomotelor existente pe pelicula sonoră care conținea dialogurile, următoarele zgomote aflate pe opt benzi sonore: „șuieratul proiectilelor, șocul la izbirea unui obiect sau a unui personaj, scîrțitul grelelor mașini războinice de lemn, strigătele răniților, nechezatul cailor, sfîrșitul uleiului încins aruncat de pe metereze, zgomotele săgeților zburînd de pe corzi și izbindu-se de țintă, tropotul cailor, pașii oamenilor...” Este limpede că alegerea și dozarea zgomotelor a devenit de mult o măiestrie. Pentru că filmul sonor artistic nu reproduce brut toate zgomotele de ambianță existente, ci procedează la o selecție a lor. Tot Balász indică, încă la începuturile filmului sonor, criteriile acestei selecții: „Numai cînd filmul sonor va descompune zgomotul în elementele sale și va scoate la lumină din el sunete intime, individuale, făcîndu-le să răsune izolat în imagini sonore de prim-plan acustic, cînd va putea coordona în mod conștient prin «montajul sonor» aceste detalii de sunete izolate, atunci va deveni filmul sonor o artă nouă... Aparatul filmului sonor va interveni în zgomotul haotic și îi va da un sens și o formă. Atunci omul însuși va vorbi prin filmul sonor.” Așa se întîmplă în *Un condamnat la moarte a evadat*. Bresson nu folosește în filmul său întreaga gamă de zgomote pe care le cuprinde realitatea, el operează o atentă selecție. Cîte un zgomot dă amploare dramatică unei scene, îi definește atmosfera. De cîte ori îl însoțește pe Fontaine pe scară, gardianul închisorii ține în mînă o cheie pe care o freacă de balustrada scării. Zgomotul iscat astfel, strict realist de altfel, sugerea-

ză uimitor de puternic toată atmosfera sinistră a închisorii, starea sufletească a eroului. Stridența aceasta e nu numai iritantă, dar și dezolantă, înăbușitoare. Și e, în fond, un simplu zgomot. Dintre toate zgomotele existente într-un anume moment, Bresson alege totdeauna numai câteva. Și astfel, un scîrțîit de cizmă capătă o valoare simbolică, zgomotul lingurii lovite de blidul gol sugerează foamea, deprimarea, scîrțîitul așchiilor desprinse din lemnul ușii, obsedant repetat o dată cu acțiunea corespunzătoare, este semnul material al strădaniei supraomenești a prizonierului care se pregătește să evadeze. Omiterea intenționată a unei serii de zgomote duce la creșterea importanței celor păstrate. Fiecare dintre ele are un sens precis, existența lor subliniază de fiecare dată o anume situație sau stare afectivă și valorificarea lor e obținută tocmai prin înlăturarea celorlalte, inutile dramaturgic.

Antonioni își expunea astfel concepția despre rolul zgomotelor în film: „Atribui o importanță enormă benzii sonore... Și cînd spun bandă sonoră, mă refer la sunetele naturale, la zgomote, mai degrabă decît la muzică. Pentru *l'Avventura*, am cerut înregistrarea unei cantități enorme de efecte sonore: toate calitățile de sunet de mare posibil... Aveam vreo sută de bobine de bandă magnetică numai cu efecte. Le-am selecționat apoi pe acelea care se aud în banda sonoră a filmului. Pentru mine, aceasta este muzica adevărată care se adaptează imaginii¹... Idealul ar fi să alcătuiești, din zgomoto-

¹ Este interesant de confruntat această declarație cu faptul că pentru *La roue* al lui Gance, Honegger nu a compus nici o muzică (contrar celor afirmate, piesa cunoscută sub titlul de *Pacific 231* nu e muzica filmului, ci o partitură compusă ulterior). Pur și simplu din lipsă de timp, el a alcătuit pentru film un aranjament cu zgomote speciale.

te, o formidabilă bandă sonoră și să devii un șef de orchestră să o dirijezi... Dar atunci, singurul șef de orchestră care ar putea-o face, nu ar fi regizorul?"

Zgomotul are valoare artistică în film în măsura în care contribuie la dramatismul lui, la definirea climatului lui dramatic (ca, de pildă, în *Oameni fără importanță*, unde uruitul asurzitor al camionului revine mereu ca o obsesie, simbolizînd mizeria, enervarea, oboseala, tracasările șoferului). Dar sînt cazuri, chiar foarte frecvente, în care zgomotul are o precisă funcție dramatică. Uneori se folosește zgomotul pentru a marca o acțiune dinafara cadrului, urmarea sau efectul ei asupra unui personaj aflat în cadru. Cel mai vechi exemplu în acest sens este, probabil, *Cîntărețul de jaz*. Acolo, eroina se întreba îndurerată dacă omul pe care îl iubește va pleca sau nu de lîngă ea, și se auzea o ușă închizîndu-se, femeia primind astfel răspunsul la întrebarea ei. Alteori zgomotul, chiar în filmul mut, era sugerat: Abel Gance, în *Napoleon*, a compus următoarea succesiune de imagini pe care o citează criticul M. Martin: „În timpul atacului dezlănțuit de francezi asupra forturilor din Toulon, toți toboșarii au fost omorîți, dar pe tobele părăsite cade o grindină neașteptată și continuă să bată atacul“. Cu atît mai pregnante pot fi desigur întorsăturile dramatice realizate cu ajutorul zgomotului în filmul sonor. În același *Un condamnat la moarte a evadat*, Bresson folosește un procedeu asemănător, amplificat însă. Din momentul închiderii lui Fontaine în închisoare, din momentul cînd încolțește în mintea lui gîndul evadării, prizonierul aude noaptea, regulat, un zgomot ciudat, un scîrțîit metalic a cărui origine îi este inexplicabilă. La început zgomotul există fără ostentație, aproape că nu-ți dai seama de el, nu-i acorzi atenție, însă îți

rămîne în ureche. Din momentul în care proiectul evadării începe să fie pus la punct, zgomotul acesta capătă o valoare dramatică pentru că ascunde o necunoscută în planul lui Fontaine. Întreaga evadare se petrece apoi sub imperiul acestei necunoscute care pricinuieste nesiguranța prizonierului și-i încarcă toată acțiunile cu o puternică tensiune. În clipa în care Fontaine își dă seama că misteriosul zgomot este pricinuit de bicicleta sentinelei care își face rondul, se produce o relaxare nervoasă a eroului, dar și a spectatorilor.

Zgomotul apare adeseori în film ca metaforă sau ca simbol. În acel excelent *Trubadurii diavolului* al lui Marcel Carné, iubirea celor doi îndrăgostiți, transformați în stană de piatră de către Satana, nu moare și, spre uluirea sa, diavolul aude cum inimile lor continuă să bată distinct și puternic. Aici, un zgomot materializa ideea poetică a filmului.

Efectele sonore, zgomotele stilizate sînt folosite în cele mai diferite chipuri. În *Luminile orașului*, Chaplin utiliza sunetul distorsionat al unei trompete, pentru a-l suprapune imaginii oratorului demagog care-și ținea discursul emfatic la inaugurarea unui monument; tot Chaplin, în același film, înghitea un fluier care șuiera la fiecare respirație sau sughiț, adunînd în jurul său toți clinii, polițiștii etc. și provocînd cele mai nostime încurcături; în *Fanfan la Tulipe*, cearta adversarilor regelui este ridiculizată prin efectul hilar al unei benzi sonore înregistrată invers; zgomotul hipertrofiat, metalic, însoțește într-un chip grotesc o simplă lovitură administrată lui Stan sau Bran; într-o altă comedie, un venerabil om al legii își soarbe zgomotos cafeaua și sunetul se înlanțuie insinuant cu zgomotul specific provocat de un cal care-și ronțăie ovăzul în hambarul alăturat...

În acest capitol închinat zgomotului se cuvine amintit rolul liniştii. După o vizită făcută la Iasnaia Poliana, George Călinescu nota: „Mormîntul lui (al lui Tolstoi — *n.n.*) în mijlocul pădurii e zguduitor. Resturile acestui om genial pe care biserica l-a excomunicat, stau fără lespede, cruce şi inscripţie, sub o movilă de pămînt acoperită, cînd am văzut-o, cu o simplă cetină. De jur-împrejur liniştea este aşa de ireală încît devine sonoră.“ Balázs observa că liniştea nu se poate reprezenta niciodată, decît doar în filmul sonor. E vorba tocmai de acea linişte care „devine sonoră“ şi care face parte din cele mai specifice efecte dramatice ale filmului sonor. Filmul sonor a făcut posibil să auzi liniştea. Bresson afirmă că „cinematograful sonor a inventat, mai presus de orice, tăcerea“. În fapt, liniştea nu este de obicei pur şi simplu absenţa zgomotului, ci un activ element dramatic, sau, cum spunea tot Balázs, o detonaţiune negativă. Faptul s-a petrecut pentru prima oară în 1929, în filmul lui King Vidor, *Hallelujah*. În tăcerea perfectă a nopţii, doi oameni se urmăreau. Doar din cînd în cînd se auzea un foşnet de frunze, un clipocit de apă, cîteva strigăte ale unei păsări, apoi, din ce în ce mai tare, răsuflarea obosită a urmăritorului. Pe ecran se distingeau cu greu detaliile peisajului. Unicul element dramatic era liniştea. Accidentele ei făceau simţită, palpabilă, liniştea însăşi. Procedul a fost apoi frecvent folosit.

Este de notat că, de obicei, zgomotele naturale nu par reale. De aceea se recurge cel mai adesea la imitaţii, la zgomote compuse în laborator, acestea fiind mai veridice şi mai expresive. (Pornind de la această necesitate — pe plan radiofonic — grupul de cercetători francezi condus de Pierre Schaeffer a desprins zgomotele de caracterul lor anecdo-

tic, de sursa care le-a generat, le-a distins pentru a le reconstrui muzical, creînd astfel ceea ce a fost denumit muzica concretă.)

Mijloacele de obținere a unor asemenea zgomote artificiale sînt variate: englezul A.N.Moorhouse a inventat un aparat, „Allefex“, care poate produce 50 de zgomote diferite — furtună, ploaie, sirenă, strigăte de animale etc. S-a folosit și procedeul „sunetului desenat“ pe peliculă, al sunetului sintetic.

DICȚIONAR

BANDĂ-SONORĂ: Peliculă sau bandă magnetică cuprinzînd înregistrarea separată a sunetului unui film. Se folosește la montaj.

BUCLĂ: Porțiune de peliculă, fragment din film, ale cărei capete sînt lipite între ele în așa fel încît ea să poată fi derulată într-un proiector în mod continuu, repetat. Bucula se folosește fie la repetițiile în vederea post-sincronizării sau dublării unui film, fie la cele pentru sincronizarea zgomotelor.

DUBLAJ: Înregistrarea, cu ajutorul actorilor, a dialogului tradus al unui film străin. Actorul care îl dublează pe cel ce apare în film trebuie să găsească (pe baza textului tradus anume în acest scop) modalitatea de a fi cît mai sincron cu rostirea interpretului, așa cum apare aceasta în imagine.

GIRAFĂ: Braț mobil montat pe o platformă ușor deplasabilă, pe care se fixează microfonul la filmare, și care permite plasarea lui în locul cel mai potrivit și mișcarea lui în cursul filmării în funcție de mișcările actorilor și ale camerei.

GHID (*Bandă*): Înregistrare sonoră făcută — la o filmare care va fi post-sincronizată în studio și în vederea

acestui scop — pentru a se putea detecta cu precizie replicile rostite în timpul filmării.

LINIȘTE: Bandă de sunet fie virgină, fie avînd înregistrată lipsa totală de zgomot dintr-un decor, dintr-o ambianță; se folosește la montaj.

MIXAJ: Operația de reînregistrare pe o singură bandă sonoră — urmărindu-se un anume dozaj — a diferitelor benzi: dialog, post-sincronuri, muzică, zgomote.

OFF: Sunet (replică sau zgomot) a cărui sursă se află în afara cadrului.

PISTĂ SONORĂ: Porțiune îngustă de-a lungul unei laturi a peliculei, care cuprinde înregistrarea (optică sau magnetică) a sunetului sincronizat cu imaginea.

PLAY-BACK: Reproducerea sunetului (înregistrat în prealabil în condiții optime) pe platou, unde filmarea, adică înregistrarea imaginii se face după și în funcție de acest sunet (se folosește regulat la filmarea unor dansuri, numere muzicale etc.)

POST-SINCRONIZARE: Înregistrarea și sincronizarea sunetului după ce imaginea a fost filmată. Se folosește, de pildă, în cazurile unor filmări exterioare, cînd condițiile acustice nu permit o înregistrare de bună calitate a dialogului.

SINCRONIZARE: Operația de potrivire exactă a sunetului și imaginii pentru obținerea unei simultaneități dintre ele.

VERSIUNE: 1. Copia într-o anumită limbă a unei producții sau copia dublată a unui film (*Steaua fără nume* a fost realizată în două versiuni: română și franceză); 2. Copia într-un anumit format a unui film realizat în mai multe formate (sau uneori copia alb-negru a unui film în culori).

VII. MONTAJUL

Termenul vine din franceză, semnificînd acțiunea de asamblare a părților ce vor compune întregul. Englezii îi spun „cutting“, germanii „Schnitt“, de la verbul *a tăia*, ceea ce poate fi o referire la munca concretă de montaj, care presupune mînuirea foarfecii. În fond, toate denumirile derivă din aspectul superficial al montajului: alăturarea, prin tăiere și lipire, a fragmentelor de peliculă. Dar, afirma Pudovkin, încercînd o definiție, montajul nu înseamnă numai decuparea în fragmente a unei scene, asamblarea componentelor unui film, ci o „dezvăluire și o lămurire, în operele cinematografice, a legăturilor dintre fenomenele vieții concrete“.

Montajul nu este o invenție a cinematografiei și s-au făcut nenumărate referiri și studii despre existența tehnicii montajului în literatură, în pictură etc. Nu le voi cita deoarece sînt probabil cunoscute din scrierile lui Eisenstein, Pudovkin, Béla Balázs sau M. Romm, apărute în traducere. Ceea ce a adus nou filmul este montajul cinematografic (și nu vreau să fac astfel nici o butadă). Definirea lui, precizarea caracteristicilor lui este deci ceea ce ne interesează acum, pornind de la ideea

generală formulată de Kulešov: „Rostul montajului este să sublinieze acolo unde trebuie ceea ce e mai important“. Pornim în același timp de la ideea cuprinsă în capitolul despre imagine privitor la caracterul ei de unitate cinematografică, constatănd că nu cadrul este acela care dă valoare operei, ci corelația dintre cadre.

*

Cronica cinematografică cotidiană utilizează frecvent noțiunile de decupaj și montaj (uneori într-un mod impropriu). Decupajul este, după cum am văzut, operația pe care regizorul — și iată-ne astfel întorși la primul capitol — o face asupra scenariului, înainte de filmare; el constă în precizarea planurilor, a cadrelor, în stabilirea unghiurilor și mișcării aparatului, în fixarea intervențiilor sonore etc. Un om intră într-o casă — se scrie bunăoară într-un scenariu. Această acțiune poate fi înfățișată într-un singur plan general sau în mai multe planuri: unul general, apoi detaliul picioarelor care urcă pe scări, un prim-plan, fața omului exprimând un anume sentiment, un plan apropiat care surprinde ezitarea în fața clanței, sau dimpotrivă, siguranța mersului, detaliul mâinilor care apasă pe clanță etc. Modul în care vede regizorul această acțiune se transcrie în decupaj. „Montajul, scria Eisenstein, realizează îmbinarea existenței obiective a fenomenului cu atitudinea subiectivă a creatorului operei.“ Decupajul consemnează felul propriu în care regizorul citește scenariul literar. Compunerea lui se face în diferite feluri: scenariul regizoral al lui René Clair la *Ultimul miliardar* cuprindea următoarele coloane: controlul (probabil observații asupra filmării), cadrele în ordinea din scenariu, legătura imaginii cu sunetul, ordinea de

filmare, decorul, felul planului, sunetul, imaginea, descrierea cadrului, comentariul; Kuleșov și Pudovkin desenau cu creioane colorate sunetul (muzica, zgomotele, întinderea dialogului); Eisenstein, în a doua perioadă a creației sale, își desena cadrele filmului; alții îl desenează în întregime, cadru cu cadru, pe un ruluu de hîrtie care devine o oglindă anticipată a viitorului film...

Cineastul Nilsen semnalează un fapt interesant, și anume că metoda cinematografică de decupare a cadrului general se întîlnește ca o primă etapă în învățarea desenului în școlile japoneze. Dintr-un peisaj dat, elevii decupează dreptunghiuri, cercuri și pătrate, separînd detaliile și creînd astfel compoziții proprii. Importanța primordială, în procesul compoziției, a decupării unei reprezentări este aici corect înțeleasă și ridicată la rangul de metodă de studiu.

Sensul decupajului este și acela de analiză a acțiunii. Fragmentarea ei mărește tensiunea, un detaliu introdus prin tăietură atrage atenția asupra lui, sporindu-i semnificația dramatică. Un moment de suspensie dramatică poate avea mai multă tensiune cînd este compus din succesiunea prim-planurilor celor ce participă la acțiune, decît într-un singur plan de ansamblu. (De altminteri, acest decupaj analitic urmărește și mecanismul curent al atenției omului care în decursul unei acțiuni nu este dispersivă, ci urmează o anume traiectorie, concentrîndu-se după împrejurări, pe măsură ce desfășurarea acțiunii o cere, pînă la un infim detaliu: un deget care bate nervos, un ochi care clipește etc.) Folosit în mod curent, un asemenea decupaj analitic, tocmai pentru că este expresia viziunii regizorale a acțiunii, violentează spectatorul, în sensul că îl obligă să se supună voinței, respectiv

modului de a vedea și a gândi, temperamentului realizatorului. În consecință, spectatorul nu mai are libertatea de a-și selecta el însuși obiectul atenției, ci este obligat să urmeze traiectoria impusă, să perceapă acțiunea după cum i-o impune realizatorul. Rostul estetic al folosirii profunzimii cîmpului și al montajului în filmul contemporan este însă, am văzut, tocmai acela de a acorda o mai mare libertate spectatorului, fapt constituind și unul din argumentele în favoarea ecranului lat, care permite spectatorului o percepere mai apropiată de mecanismul ei cotidian. Dar chiar și încercările care s-au făcut pentru acreditarea practicii exclusive a planului-secvență, adică a unui singur plan care să cuprindă o secvență întreagă, dovedesc că, în ultimă analiză, există decupaj și în acest caz: planul nu este de fapt unul general, ci aduce pe ecran încadraturi diferite mergînd pînă la detalii și născute din mișcarea actorilor sau din cea a aparatului (actorul se apropie de aparat pînă în prim-plan, sau aparatul alunecă spre prim-planul actorului etc.). Nu numai folosirea profunzimii cîmpului a modificat structura montajului în ultimele decenii. Acesta este doar un element al evoluției montajului. Abandonînd analiza care violentează, prin fragmentare, realitatea descrisă, realizatorii actualei perioade a istoriei filmului optează pentru un montaj care să permită spectatorului o participare mai directă: în *Vivre sa vie*, Godard prezintă discuțiile dintre personaje nu cu ajutorul clasicului cîmp contra cîmp, ci păstrîndu-le mereu în cadru (o dată, de pildă, îndelung văzute din spate) și doar balansul aparatului intervine, făcînd însă nu o selecție a cadrelor, ci o punctare, o subliniere a acțiunii. Aceasta nu înseamnă anularea montajului, ci o revalorificare a lui; și afirmația

lui Roger Leenhardt, că „montajul a devenit în povestirea cinematografică un element secundar“, este infirmată chiar de Orson Welles, care declară peremptoriu: „Singura mizanscenă de reală importanță se exercită în cursul montajului“.

Decupajul este, așadar, o schiță a montajului. „El creează — după cum spune Pudovkin, o realitate autonomă, realitatea cinematografică.“ Nicholas Ray, regizorul filmului *Umbre albe*, povestește că, pentru scenele vânătorii de urși, una din echipile filmului a plecat spre pol și a filmat foarte frumoase cadre în care apăreau ursul și vânătorul; dar avionul care transporta pelicula s-a prăbușit și cadrele nu s-au mai putut refilma din lipsă de timp. De aceea, în film, n-ar fi putut fi văzuți niciodată ursul și vânătorul în același cadru. Totuși, deși nu s-a desfășurat ca atare pe peliculă, vânătoarea există în film, și aceasta datorită montajului.

S-ar părea că alăturînd fragmente discontinue, montajul fărîmîtează narațiunea. În fapt însă este vorba numai de fragmentarea peliculei, a panglicii de celuloid, și aceasta în vederea creării unității reale a filmului. În *Crucișătorul Potemkin*, Eisenstein a creat un episod deosebit de interesant, devenit clasic. Crucișătorul trage asupra teatrului din Odesa. Urmează trei imagini consecutive: un leu sculptat în piatră doarme, apoi se trezește și, în sfîrșit, se ridică pe labele dinapoi; în cadrul următor o explozie distruge portalul clădirii. Alăturînd prin montaj trei imagini disparate, a trei lei încrămeniți în piatră în diferite poziții. Eisenstein a creat o mișcare — iluzia unei mișcări; leul de piatră se ridică și rage (explozia completează iluzia). S-a creat astfel o mișcare, o acțiune care nu a existat niciodată decît pe ecran, și un timp (necesar

acestei mișcări) care de asemenea nu a existat nicicând. Hegel spunea că membrele și organele unui om viu trebuie privite numai ca părți ale sale, pentru că ele nu reprezintă ceea ce sînt decît în totalitatea lor, și luate izolat nu sînt interesante decît pentru anatomistul care studiază cadavre, și nu oameni vii. Iar Dziga Vertov scrie: „Eu sînt ochiul cinematografic. De la unul iau cele mai abile și puternice mîini, de la altul cele mai iuți și cambrate picioare, de la al treilea cel mai expresiv și mai frumos cap și, cu ajutorul montajului, creez un om nou...” Evident, aceasta este o metaforă, dar ea face înțeleasă capacitatea montajului de a reface o unitate, prin alăturarea unor fragmente ivite în urma selecției analitice prealabile a cadrului cinematografic. Realitatea este așadar sfărîmată, segmentată în elementele ei, pentru ca, apoi, din aceste fragmente, să se compună o altă realitate care nu mai este cea inițială, ci o interpretare a ei.

Alăturarea, prin montaj, a două acțiuni disparate creează o unitate de acțiune posibilă doar pe ecran. Regizorul sovietic Kuleșov a făcut o dată (probabil în 1920, cum mi-a afirmat el însuși că își amintește) o experiență — rămasă celebră și citată adesea ca „efectul Kuleșov”. Experiența a intrat în legendă și ea este adeseori amintită, dar, ca orice legendă, mulți autori o citează diferit și astfel circulă o mulțime de variante. Iată experiența descrisă de Kuleșov într-un interviu acordat profesorului Steven P. Hill, pe care acesta mi l-a comunicat și apoi l-a și publicat (descrierea mi-a fost apoi confirmată de Kuleșov): „Am luat din filme vechi planuri înfățișîndu-l pe actorul Mosjukin și le-am montat alăturîndu-le altor diferite planuri. În pri-

mul rînd, l-am avut astfel pe Mosjukin care părea să stea la închisoare și apoi era înveselit de soare de peisaj și de libertatea pe care o regăsise. Într-o altă combinație, Mosjukin stătea în exact aceeași poziție, cu aceeași atitudine, privind la o femeie pe jumătate goală. Într-o alta privea sicriul unui copil — oh, nu-mi mai amintesc acum — mai erau multe combinații diferite. Și în toate aceste cazuri, în ceea ce privește expresia feței lui Mosjukin — ei bine — ea avea întocmai acea semnificație pe care i-o dădea montajul meu. Și asta este experiența cunoscută sub denumirea de «efectul Kuleșov». Cu alte cuvinte, același plan al actorului — într-un fel neutru — alăturat pe rînd unor alte planuri diferite, exprima astfel sentimente deosebite (chiar opuse): bucuria eliberării, dorința erotică, tristețea. Unitatea de acțiune se născuse așadar din combinarea unor acțiuni disparate. Montajul paralel, de pildă, înseamnă în fond alăturarea a două acțiuni diferite care converg însă logic. Întreg filmul *Lanțul* este construit după acest procedeu. Se urmărește, într-o continuă alternanță, pe de o parte fuga celor doi evadați și, pe de altă parte, cursa polițiștilor porniți în căutarea lor. De aci derivă dramatismul filmului și tensiunea crește pe măsură ce polițiștii se apropie de fugari.

*

Montajul nu poate fi, prin definiție, obiectiv. Montajul este un mod personal de a expune întîmplarea, un mod deosebit, propriu fiecărui realizator. În acest sens spunea probabil Pudovkin că montajul nu poate fi despărțit de gîndirea care analizează, critică, sintetizează și generalizează. Cînd, în *Doamna cu cățelul*, cadrului în care Anna, tristă, se piaptănă în camera de hotel, i se alătură

cel cuprinzându-l pe Gurov mincînd dezabuzat o felie de pepene, această alternanță cuprinde o judecată a realizatorului. Aci opunerea celor două gesturi atît de neacordate ale personajelor nu e o simplă relatare, ci mult mai mult decît atît, e exprimarea gîndurilor realizatorului despre conținutul dramei care se consumă tăcut, aproape imperceptibil.

Montajul nu înseamnă însă numai interpretarea fenomenului de viață, nu echivalează numai cu o comunicare de idei, ci stîrnește și solicită și participarea emotivă a spectatorului la întîmplările relatate. Plictisul din scena întîlnirii de pe faleză a Annei și a lui Gurov, în care îi vedem ba pe ei, ba turla solitară a unei bisericuțe uitată de lume, sau peisajul cufundat într-o liniște apăsătoare, subliniată de prezența cailor care mestecă monoton grăunțe, plictisul acesta ne este comunicat și ne solicită participarea afectivă nu numai prin jocul actorilor, prin dialog și imagine, ci și prin decuparea cadrelor, prin modul de alternare a imaginii, prin ritmul lor, prin montaj.

Montajul permite selecția amănuntelor esențiale din întreaga povestire, sau sublinierea semnificației unor gesturi ori întîmplări, permite insistența pe anumite momente ale acțiunii (în cazul citat mai sus, sublinierea tocmai a așa-zişilor timpi slabi ai acțiunii), nu cu ajutorul descrierii sau al elementului timp, ci prin mijloace ce-i sînt proprii. Scena din gară din *Cer senin* își trage vigoarea tocmai din montaj. Montajul are rostul de a exprima gîndul, de a dezvălui sentimentul, în sensul înlănțuirilor logice, al legăturilor de idei pe care le operează, al înțelesurilor diferite pe care le poate da unor acțiuni. Filmată într-un singur plan general, scena din gară ar fi fost lipsită de semnificații. Alăturarea savant construită a unei suite de cadre

(peronul cu mulțimea de femei, trenul care trece în goană, fețele disperate ale femeilor etc.) într-o anume succesiune și într-un anumit ritm, au creat acea scenă de neuitat. Ceea ce confirmă o dată mai mult afirmația lui Eisenstein că „o alăturare de două fragmente de montaj seamănă nu atât cu suma, cât cu *produsul* lor... pentru că *rezultatul alăturării* se deosebește întotdeauna *calitativ*... de fiecare din elementele componente luate în parte“.

Succesiunea planurilor într-o secvență urmărește așadar o logică și numai în acest caz are sens. Întrebarea care se pune de fiecare dată este ce logică anume urmărește, care este scopul unei anumite alternări de planuri. Răspunsul este atât de variat, situațiile sînt atât de multiple, încît se ivește necesitatea unei clasificări. În decursul timpului, Pudovkin, Eisenstein, Timošenko, Balázs, Rudolf Arnheim, Raymond Spottiswoode, Marcel Martin, Luigi Chiarini, Lo Duca, Raymond Durnat ș.a. au alcătuit asemenea clasificări. Ele sînt atât de variate, încît merg de la cinci mari moduri de expresie ale montajului stabilite de Pudovkin (montajul paralel, prin antiteză, prin analogie, prin sincronism, prin laitmotiv) pînă la tabelul complicat, stabilit în urma colaborării mai multor clasificări, care cuprinde, între multe altele, următoarele intervenții ale tăieturii de montaj: schimbare de loc, de unghi, de obiectiv, de încadratură, evocarea trecutului, a unui alt loc de acțiune, acțiuni paralele, contrastante, analoge, refrenul și rima sau aluzia plastică, trucaje etc. etc. Există însă, cred, două aspecte ale montajului, două categorii de bază, care o dată stabilite, vor permite apoi orientarea spectatorului în complicatul limbaj cinematografic.

Există un aspect narativ, apoi un alt aspect, ceea ce s-ar putea numi, generic, funcția metafo-

rică a montajului. E vorba în cel dintîi de formulele de montaj menite să facă cunoscută o acțiune, să o povestească într-un mod adecvat cu conținutul ei. Se urmărește stabilirea relațiilor dintre gesturi, dintre acțiuni, suita întîmplărilor, fabulația deci. Procedeele sînt variate, începînd de la cel clasic a ceea ce se numește cîmp-contracîmp, pînă la nu mai puțin frecventul montaj paralel (și care în genere corespunde adverbului: *în timp ce*). Tocmai acest caracter narativ face să se vorbească despre fraza de montaj, folosindu-se astfel o expresie a lui Eisenstein. În cel de-al doilea caz, montajul, depășindu-și rolul narativ, creează imagini inedite, posibile doar datorită lui. Fie că stabilește asociații de idei, opoziții sau relații de cauzalitate, acest montaj are sensul major de a da imaginii și un alt sens decît cel imediat, concret. Nu există legi în acest domeniu, unde se aplică perfect butada lui G.B. Shaw: „Regula de aur este că nu există reguli de aur“. Dar varietatea este și aici enormă, clasificarea complicată. Există montajul net metaforic, ca cel amintit, din *Mama* lui Pudovkin, sau cel din *Mai tare ca moartea*: imaginii feței chinuite a unui comunist anchetat de Gestapo îi succedă prim-planul soției sale, cu fața schimonosită de durerile facerii... Există montajul revelator de raporturi de cauzalitate, atît de frecvent încît devine inutilă exemplificarea: în acest caz, un plan montat în urma unui altuia oferă explicația celui dintîi, motivul surprizei unui personaj este lămurit în planul următor. Prin răsturnare, acest fel de montaj este generator de gaguri, ca acela din *Alerg după o stea*: imaginile detaliate ale unor manometre, ale unor oameni gravi, învăluți de aburi, încordați pentru a nu depăși maxima presiune a mașinii și apoi, în

contrast, cadrul general al acțiunii, care nu este decît o banală călătorie de haine.

Formula șocului de montaj, a șocului de tonalitate, de culoare, de linii dominante, adeseori folosită de Eisenstein, se întîlnește de asemenea curent. Într-o secvență din filmul lui Rossellini, *Roma, oraș deschis*, casa în care locuiește Pina și logodnicul ei cu care urmează să se căsătorească în aceeași zi este împresurată și percheziționată de Gestapo. În timpul percheziției, hitleriștii sînt duși de nas cu abilitate și umor de preotul venit aici să ascundă niște arme. Scena este hazlie, spectatorul rîde și uită citeva clipe de primejdia care îi amenință pe eroi. Deodată însă, urmează un montaj vertiginos, năucitor pentru că e neașteptat: logodnicul Pinei, găsit între timp de Gestapo, este aruncat brutal într-un camion care demarează în viteză. Pina aleargă după el, își strigă iubitul, un soldat din camion o ochește, se aude o împușcătură și Pina cade ucisă pe caldarîm. Spectatorul nu și-a revenit încă cu totul din zîmbetul de adineaori, lucrurile se petrec cu o iuțeală fulgerătoare. Sălbăticia crimei este și mai evidentă, moartea Pinei mai dramatică datorită acestui șoc de montaj.

Laitmotivul este un alt procedeu întîlnit uneori. Unul din mijloacele compoziționale de bază folosite de Iutkevici în transpunerea în film a dramei shakespeariene *Othello* a fost folosirea unor laitmotive plastice. Există un laitmotiv al mîinilor, unul al batistei, altul al vasului. Tema mîinilor, de pildă, urmează întreg firul filmului, exprimînd cu o mare putere emoțională punctele nodale ale dramei. Mîinile negre ale lui Othello apar la începutul filmului odihnindu-se pe globul pămîntesc, pe același glob pe care se vor așeza îndată mîinile albe ale Desdemonei îndrăgostite. Mîinile lui Othello mîn-

giie drăgăstos pe cele ale Desdemonei, apoi, cu bănuiala strecurată în suflet, mîinile maurului se roagă pare-se pentru o mîngiere a mîinilor iubitei, dar aceleași mîini, pe urmă, alungă cu furie și deznădejde pe cele ale presupusei trădătoare.

Formule variate, cuprinzînd o gamă infinită, se aplică atît succesiunii a două imagini numai, cît și construcției unui episod, a unei secvențe, a întregului film chiar. Și aici intervine o altă problemă: aceea a ritmului, a tempoului.

Montajul imprimă ritmul filmului. Ritmul, lege constantă a tuturor funcțiilor vitale (pulsția inimii, respirația etc.; experiențele au arătat că omul ritmează mental și instinctiv și zgomotele curente care în realitate nu sînt astfel ritmate) e o noțiune pe care o întîlnim și în alte arte. Analizînd „Cina” lui Leonardo da Vinci, Marcel Brion constată construcția teatrală, cum o numește, a picturii a cărei mișcare dramatică se naște din compoziția ritmată: participanții la cină sînt împărțiți în „cinci grupuri, de forme diferite, astfel încît curentul tragic să salte de la un grup la altul, după ritmul sacadat, neregulat, patetic, corespunzînd emoției care îi cutremură...” Analiza amănunțită a autorului confirmă o atare viziune asupra ritmului tabloului. Acad. G. Oprescu constată că Cézanne folosea noțiunea de modulare a tonurilor prin trecerea, în ritm căutat, de la o tonalitate la alta. Cea mai clară și utilă însă, în cazul nostru, prin analogie, este ideea de ritm în muzică. Și pornind tot de aici poate fi stabilită deosebirea dintre ritm și tempo, noțiuni adesea confundate în analiza cinematografică, dar a căror diferențiere se impune. Vincent d'Indy scria că „ritmul este ordinea și proporția în spațiu și în timp”. Definiția corespunde și filmului, în care ritmul derivă din montaj —

fie montajul prin tăietură, fie montajul dinlăuntrul cadrului — montaj al cărui sens este și acela de a stabili succesiunea și valoarea unor cadre în timp și în spațiu. Grecii, care socoteau ritmul ca elementul mascul al muzicii, principiul care fecundează lumea sonoră, traduceau ritmul prin cuvinte, melodie sau mișcare, prin ceea ce numeau ritmopee. Adică, azi, în cinematografie, montaj. Pentru că unul din rosturile artistice ale montajului este acela de a comunica ritmul ideilor și cel emotiv al întâmplărilor descrise.

Montajul întrerupe, după cum am văzut, continuitatea evenimentului de viață relatat, segmentându-l, creînd o discontinuitate a imaginilor pentru a le determina o nouă succesiune originală, sensibil diferită de cea originară prin *ritmul inedit* pe care-l creează. Să reluăm exemplul inițial al filmării omului care intră într-o casă: fragmentarea, decuparea acțiunii îi dă un ritm nou față de cel originar, exprimînd ceea ce regizorul a vrut să comunice, să sublinieze prin această scenă. Aceeași scenă, jucată și filmată la fel, dar montată în moduri diferite, cu intenții diferite, poate sugera graba, sau, dimpotrivă, ezitarea personajului.

În același timp, ritmul filmului contribuie la sporirea emoției artistice și avea dreptate desigur Léon Moussinac afirmînd: „Combinățiile ritmice rezultate din alegerea și ordonarea imaginilor vor provoca la spectator o emoție complementară celei determinate de subiectul filmului... Ritmul este cel care asigură operei cinematografice ordinea și proporția fără de care ea nu ar putea avea caracteristicile unei opere de artă.”

Există mai multe moduri de imprimare a unui anumit ritm. Unele sînt formale: durata, lungimea planurilor. Gradația dramatică a scenei este adesea

subliniată de creșterea ritmului prin scurtarea planurilor care se succed: planurile devin mai scurte spre final, realizându-se și în felul acesta o creștere a tensiunii provenită din accelerarea ritmului. Tot de ordinul procedeeleor formale ține și acela al alternării unor planuri cu încadraturi net diferite: un prim plan urmînd brusc unei succesiuni de cadre largi ritmează prin șoc suita de imagini.

În *Moartea unui ciclist*, ritmul drăcesc al filmului nu este imprimat îndeobște de scurtimea planurilor. Dimpotrivă, ritmul tăieturii de montaj este de multe ori lent. Există însă, în interiorul fiecărui plan, un alt ritm, intens, trepidant, marcat prin mișcarea interioară bruscă, agitată, a actorilor, prin deplasarea lor în adîncime mai cu seamă, alternînd nervos prim-planuri cu planul general, alternînd așadar mărimea încadraturilor. Ritmul acesta dinlăuntrul planurilor este mereu în vădit contrapunct cu lungimea lor, cu schimbarea lor lentă. Și tocmai acest contrapunct sporește intensitatea ritmică a filmului. Este un efect similar cu acela al sugerării, al sublinierii liniștii absolute printr-un singur sunet stingher. Procedeu acesta combină pe cel formal al succesiunii unor încadraturi net diferite cu un altul, și anume cu cel al creării unei mișcări interioare derivînd din alăturarea a două ritmuri deosebite. Crearea ritmului unei secvențe prin alternanța ritmică a planurilor poate fi de asemenea ilustrată cu o scenă din același film: secvența de la restaurant, alternanța dintre dansul spumos și vesel și mica tragedie care se consumă în paralel. Prim-planurile ce urmăresc încordarea dramatică a personajelor care discută la masă se schimbă brusc, opunîndu-li-se detalii ale dansului precipitat: picioare, palme care bat măsura cu înverunare fiind complet desprinse

de dramă. Intensificînd tensiunea, alternarea aceasta creează un ritm nou al întîmplării dramatice, ritm pe care ea singură, fără această subliniere, nu l-ar fi avut în asemenea măsură. În *Thérèse Raquin*, cele două planuri ale acţiunii, exterioarele moderne, contemporane şi interiorul prăfuit, încremenit al familiei Raquin sînt prezentate totdeauna în două ritmuri diferite. Astfel, ritmul apăsător, lînced al vieţii familiei Raquin e subliniat, valorificat de contrapunerea ritmului alert al străzii, al trenului, al vieţii care pulsa normal, fără a putea influenţa desfăşurarea ritmică din casa cea apăsătoare. Iar pătrunderea lui Laurent în locuinţa lui Camille şi a Thérèsei e marcată şi de schimbarea ritmului cu care ne fusese pînă atunci prezentată casa.

Tempoul, mişcarea unei scene, priveşte doar un element de desfăşurare în timp (Rameau spunea că „atunci cînd îţi însuşeşti o piesă muzicală, îi prinzi spontan gustul şi numaidecît îi simţi adevărata mişcare“, adică *tempo*). Tempoul lent al unui film ca *Doamna cu căţelul* se opune aceluia vivace al filmului *Suspine în stradă*, deşi în mai multe secvenţe ritmurile erau vivace în primul (secvenţa în care Gurov o caută pe stradă pe Anna, secvenţa fugii de pe scara teatrului etc.) şi mai puţin ritmate în al doilea.

Problema timpului şi a spaţiului în film este însă mai complexă, are şi alte variate aspecte; ea a fost mult studiată, fiind una din cele mai pasionante ale esteticii cinematografului. Înainte de toate, să precizăm un fapt fundamental: timpul de proiecţie nu coincide aproape niciodată cu timpul acţiunii. În *Lanţul*, fuga celor doi evadaţi durează cîteva zile şi este reprezentată într-un film de 90 de minute. Cînd cei doi fugari aşteaptă pe un dîmb ca luminile sătuleţului să se stingă pentru ca ei să poată

pătrunde în magazin, cele câteva ore de așteptare se scurg în câteva minute de proiecție. În schimb, când fermierul, care le dă drumul din hambarul în care au fost legați, taie fringhia ce-i imobilizează de un stîlp, acțiunea în proiecție durează mai mult decît în realitate, fiind încetinită, spre analiză, prin montaj. În primele două cazuri, timpul real al acțiunii a fost concentrat în film, în vreme ce în al treilea exemplu asistăm la o dilatare a timpului real. (În *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda își propunea să ajungă la o coincidență a timpului acțiunii cu cel al proiecției. Dar aci chiar filmul trădează inevitabil intenția coincidenței: acțiunea filmică durează într-adevăr cît cea a proiecției, însă înlăuntrul ei se produc diferențierile curente în toate filmele: realizatoarea „sare” peste unele momente din drumul eroinei și insistă asupra altora reducînd sau lungind pe parcurs, cu anume frecvență, timpul acțiunii filmice față de cel al acțiunii reale și doar la urmă suma minutilor coincide.) Intervine însă aici și o a treia diferențiere: aceea dintre timpul real, cel de proiecție, și timpul de percepere a acțiunii de către spectator. Diferențierile acestea sînt în principal rezultatul montajului. Datorită montajului, timpul este în film altul decît în realitate, deși dă perfectă iluzie a realității. Schimbarea timpului în film este cel mai adesea rezultatul selecției prin montaj, păstrindu-se din acțiune doar esențialul. Jurnalul de actualități ne prezintă o demonstrație a oamenilor muncii. Trecerea coloanelor este surprinsă în planuri generale care redau vastitatea masei demonstranților, alternate cu planuri apropiate, prim-planuri, detalii, care surprind varietatea coloanelor. Cele zece minute de proiecție pe ecran creează desăvîrșit, pentru spectator, impresia duratei reale,

de cîteva ceasuri, a demonstrației. În *Absență îndelungată* de Henri Colpi, urmărim drumul Thérèsei pe cheiuri, sunetul pașilor ei creează unitatea planurilor. Dar pe nesimțite animația străzilor scade și zgomotul ambianței se înlocuiește treptat cu o muzică lentă. Apoi lumina soarelui descrește pînă la noapte. „Astfel, scrie Colpi, se reda noțiunea timpului care trece, senzația aproape fizică a lungii căutări a Thérèsei.“ Exemplul clasic al montajului care lungeste durata acțiunii filmice față de timpul real este cel al unei curse sportive. În acest caz, la început se face un montaj lent din planuri lungi, pentru ca ultimii metri ai cursei, înainte de sosire, să fie înfățișați în numeroase planuri scurte, cuprinzînd lupta strînsă pentru întîietate, figurile încordate ale unuia sau altuia dintre concurenți etc. În proiecție, timpul de desfășurare a cursei pe ultimii metri este mai lung decît cel necesar parcurgerii a zeci sau sute de metri premergători și mai mult decît atît, adeseori — din cauza urmăririi paralele a concurenților — mai lung decît timpul real. Un asemenea montaj, deși lungeste de fapt timpul de proiecție, dă totuși, paradoxal, tocmai acea iluzie a creșterii vitezei. În secvența trecerii trenului cu ostași prin gară, din *Cer senin*, timpul cinematografic a fost mult dilatat, iar în proiecție trecerea trenului durează mai mult decît ar dura în realitate. Aci, tot prin montaj, acțiunea a fost fragmentată într-o serie de planuri legate astfel încît să facă simțit nu timpul exact necesar trecerii terenului, cît ideea tragismului trecerii lui, în goană, fără oprire, adică nu faptul material, ci sentimentul încercat de cei de pe peron. În aceste cazuri, specificul analizei cinematografice — analiza gestului, a faptului descompus — se bazează pe un mecanism psihologic. În viața reală, într-o

așteptare grea, penibilă, timpul se dilată și mai mult dacă te uiți fix la ceas: pînă și secundele durează parcă infinit. Senzația încetîririi se naște precis prin urmărirea insistentă a ceasului. Același lucru se petrece și în cazul descompunerii amănunțite a unei acțiuni cinematografice. Un gest oarecare, relatat doar, are o anume valoare, se hipertrofiază dacă se insistă asupra lui. Un om bea dintr-un pahar. În plan general faptul e oarecare. Descompus în cadre analizatoare, durata și însemnătatea devin altele.

Elipsa are legătură cu timpul în sensul că este un raccourci al acestuia. Un regizor spunea că poți prețui calitatea regiei unui film după numărul de uși care se văd deschizîndu-se sau închizîndu-se. Pentru că elipsa — din ce în ce mai des întîlnită în ultimii ani — este înainte de toate o eludare a timpilor slabi, a timpilor morți ai acțiunii. După ce avocatul Drumond (*Procesul maimuțelor*) ia seara, în camera sa, *Biblia* în mînă, este suficient să-l vedem a doua zi, la tribunal, ținînd aceeași carte. Nu era necesar, pentru înțelegerea acțiunii, să-l urmărim cum se culcă, doarme, cum se trezește apoi, se spală, se îmbracă, își ia micul dejun, se duce spre tribunal, intră în sală etc. etc. Din toată această acțiune, filmul a păstrat doar cele două momente esențiale dramatic, timpii morți pentru dramaturgie au fost eliminați. Este o calitate cinematografică esențială, aceea de a nu zăbovi inutil asupra acțiunii al cărei punct de criză a trecut, de a nu mai descrie cu pedanterie inutilă reacțiile celorlalte personaje cînd aceasta nu aduce nimic în plus, de a lăsa adică spectatorul să consume singur, mental, urmarea acțiunii. Se ține seama astfel de principiul formulat de Voltaire „secretul de a plictisi este să spui totul“. Pe măsură ce trece

vremea, cultura cinematografică a spectatorilor devenind mai solidă, elipsa își afirmă tot mai mult dreptul la existență. Constatăm astfel, ca să ne limităm la un singur exemplu, că în ultimele două decenii trecerea prin înlănțuire este mai puțin frecventă, deoarece trecerea directă de la o acțiune la alta, sau de la un loc la altul a devenit posibilă în mai mare măsură, înțelegerea spectatorului sporind și făcând posibilă pentru realizator o mai mare economie de exprimare.

Există câteva procedee curente menite să marcheze trecerea timpului. Iată câteva dintre ele, cele folosite curent: *Fondu*-ul, întunecarea imaginii, semnalează și terminarea unei secvențe — ca o cortină lăsată la sfârșit de tablou în teatru sau încheierea unui capitol în roman — dar permite totodată, la redeschiderea imaginii, constatarea trecerii de timp (sau a schimbării locului). Înlănțuirea a două imagini marchează de asemenea trecerea de timp, sau schimbarea locului acțiunii. Diferite trucaje ca trecerea unei linii peste o imagine, dezvoltându-se o alta care urmează etc. au aceeași funcție. Trecerea de timp (dar și schimbarea de loc) poate fi comunicată și brusc, alternându-se două imagini deosebite, prin lumină, respectiv prin schimbarea ei (În *Insula*, lumina se schimbă astfel: vedem cum răsare soarele și altă dată cum apune, peisajul luminându-se, respectiv întunecându-se treptat), prin dialog (un personaj își comunică intenția de a merge a doua zi într-un loc și în imaginea următoare îl și vedem ajuns aici) etc. Se comunică uneori trecerea timpului cu ajutorul unor obiecte (calendar ale cărui file se desprind, ceas al cărui tic-tac face simțită trecerea timpului etc.) sau prin decor (o zi însoțită este urmată de zăpada ce se adună pe stradă) sau, ca în *Vie privée* al lui Louis

Malle, unde trecerea timpului este comunicată prin schimbarea în decor a tablourilor lui Picasso. Uneori trecerea este rezolvată metaforic ca în *Băieții noștri*: minutele trec greu pentru tânărul aflat la directorul care-l critică și timpul este sugerat comic printr-un ceas al cărui geam se umple de transpirație, pe măsură ce înaintează arătătoarele. În *Frumoasele nopții*, trecerea timpului, în planul oniric, era înfățișată prin alunecarea aparatului de-a lungul unor decoruri care se aflau alături, ajungându-se prin acest artificiu de la un loc geografic la altul, de la un veac la altul. De altminteri, în fiecare film problema se pune și își găsește multiple și variate rezolvări.

Un procedeu adeseori utilizat este acela al trecerii înapoi în timp, al acelor întoarceri în trecut cu scopul de a aduce pe ecran amintirea unui personaj, mărturie retrospectivă a unui fapt. Există filme întregi construite astfel: *Balada soldatului* era în întregime o revenire în trecut, după ce în primul cadru realizatorii comunicau că mama așteaptă zadarnic reîntoarcerea feciorului ei. Uneori se fac incursiuni în viitor ca în filmele lui René Clair *S-a întâmplat mîine* sau *Frumusețea diavolului* (prin privirea într-o oglindă care reflectă viitorul). Aci este un fel de joacă cu timpul care constituie însăși substanța dramatică a primului film. Mai mult decît atît, Marcel Carné, datorită unui trucaj, a reușit să materializeze noțiunea de timp în *Trubadurii diavolului*: cei doi trimiși ai Satanei opresc timpul în loc, la balul din castel și în acest interval își transportă victimele într-o altă existență, sustrasă temporalității obișnuite și întreruptă la rîndu-i la reluarea balului, adică la întreruperea acțiunii de oprire a timpului.

Filmul creează și un spațiu aparte, cinematografic, tot cu ajutorul montajului (am amintit mai sus trecerea dintr-un loc al acțiunii într-altul). Kuleșov a făcut o dată o altă experiență: el a filmat și a montat următoarele cadre: 1. un tânăr intră în cadru dinspre stînga; 2. o fată intră dinspre dreapta; 3. cei doi se întîlnesc și-și dau mina; 4. o clădire cu o scară; 5. tinerii urcă o scară. Proiecția fragmentului astfel montat dădea iluzia unității de loc a acțiunii. În realitate, cadrele fuseseră filmate în patru locuri diferite, de la Moscova pînă la Washington. Kuleșov a demonstrat astfel o „creație de unitate terestră” posibilă doar pe ecran. Faptul se repetă regulat, în practica concretă a cineaștilor. Grație montajului, filmul poate alcătui, deci, din elemente geografice disparate, o unitate de loc imposibil de realizat cu alte mijloace.

Filmul își permite un joc, să-i zicem, cu spațiul, tocmai datorită ubicuității sale. Aparatul de filmat, secondat de foarfeca montorului, îngăduie trecerea în spațiile cele mai variate, stabilirea unei relații specifice între timp și spațiu.

DICȚIONAR

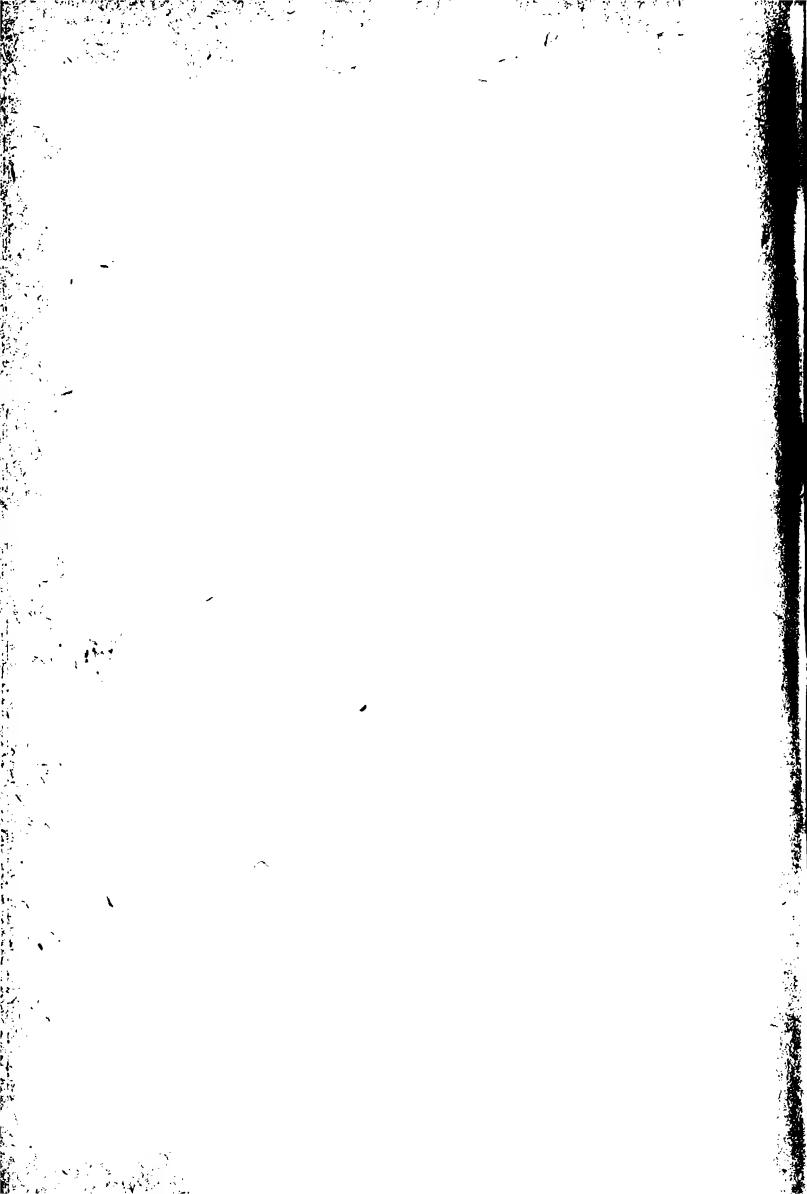
ENCHAINÉ: Înlănțuire, trecere lentă de la o imagine la alta, prima topindu-se în cea de a doua. Marchează, de obicei, în creația cinematografică, o trecere de timp, o schimbare de loc, și ar putea corespunde cu: „peste un timp” sau „în timp ce”, sau „pe vremuri”.

FLASH: Un plan foarte scurt intercalat în montaj.

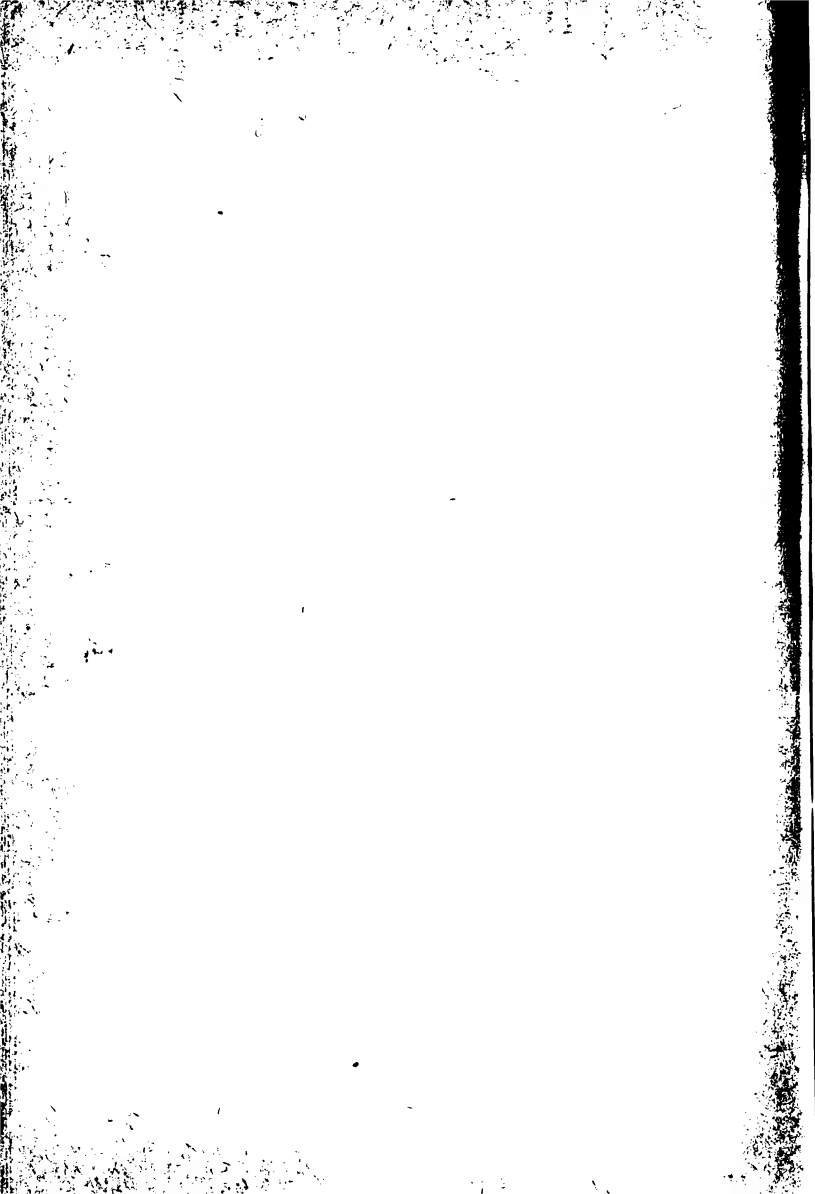
FLASH-BACK: Întoarcere în timp: plan scurt (dar uneori și secvență) care reprezintă o acțiune din trecut (față de prezentul narațiunii filmice).

FONDU: Întunecarea imaginii care marchează de obicei încheierea unei secvențe.

SECVENȚĂ: 1. Totalitatea unor planuri, în montajul filmului, reprezentînd un episod încheiat; 2. Totalitatea planurilor, montate consecutiv, filmate într-un același decor.



ACTORUL DE FILM



Spectatorul obișnuit se duce la cinema pentru a vedea un film cu Richard Burton sau cu Elisabeth Taylor, pentru a o revedea pe Jeanne Moreau ori pe Belmondo. În mod curent, vreau să zic în conștiința spectatorului mediu, actorul este centrul de gravitație al filmului. Citești o carte de Balzac sau poeziile lui Apollinaire, te duci să vezi o piesă de Eugen Ionescu sau de Edward Albee, dar mulți se duc să constate cine l-a ucis pe Liberty Valence nu pentru a vedea un film *de* John Ford, ci unul *cu* James Stewart și John Wayne.

Autorul filmului se exprimă prin intermediul actorului, și astfel actorul rămâne în conștiința spectatorului mai degrabă decât realizatorul, care pentru numeroși spectatori nu este decât un simplu nume, o abstracție, dacă nu chiar un anonim. Fenomenul nu are evident această unică, exclusivă manifestare și Hitchcock sau Godard sînt capete de afiș în egală măsură cu James Mason sau Ana Karina. Dar oricum, predominant rămîne cultul actorului. Ubicuitatea, universalitatea, datorită prezenței sale pe toate meridianele, îi dă actorului de film o existență socială pe care desigur actorul de teatru nu a cunoscut-o niciodată.

Jean Rouch a realizat în 1959 filmul *Moi, un noir-- Eu, un negru*. Este vorba aici de viața — reală — a unor locuitori din mahalaua mizeră din Abidjan, capitală a Coastei de Fildeș, pe atunci colonie franceză. Eroii filmului au, ca și în viață, desigur, porecle și își trăiesc existența sub aceste nume de împrumut care au înlocuit numele lor reale: un docher se numește Edward G. Robinson, un șofer de taxi — Tarzan, o prostituată — Dorothy Lamour. Fenomenul este general: actorii de film pătrund în viața cotidiană a spectatorilor căpătînd o anume realitate. Problema actorului de film nu este așadar numai o problemă de artă interpretativă, ci și una sociologică și psiho-sociologică. Dacă ne oprim însă deocamdată la planul artistic, se cer clarificate, înainte de toate, mijloacele de expresie specifice ale actorului de cinema. Pentru că există o tehnică a actorului de film, alta decît tehnica dramatică a actorului de teatru.

I. TEHNICA ACTORULUI DE FILM

Arta actorului de film are de înfruntat o contradicție: în studioul de filmare, spre deosebire de scena teatrului, actorul își joacă rolul fragmentat și în altă ordine decît cea cuprinsă în scenariu. Faptul este cunoscut și a fost descris aproape în fiecare reportaj de studio. În același timp, actorul trebuie să țină seama în primul rînd de cerințele plasticii cadrului. (Cerkasov povestește că în *Ivan cel Groaznic* a fost nevoit, din pricina decorului, să joace o scenă de mare tensiune dramatică într-o poziție atît de nefirească încît dacă cineva l-ar fi privit din altă parte decît din punctul de vedere al aparatului, ar fi izbucnit în rîs.) Necesitățile tehnice, specifice studioului, îngădesc la maximum mișcarea actorului care nu are voie să devieze de la traiectoria sa stabilită în funcție de proiectoare, decor, cadraj, microfoane etc. Contradicția constă în faptul că în aceste condiții aparte, actorul trebuie să aibă o maximă sinceritate a trăirii rolului, o totală simplitate, mult mai mult decît pe scenă, unde împrejurările nu îi sînt nici pe departe atît de vitrege. Adeseori, o tresărire a sprîncenelor, o mișcare a globului ocular sau o ușoară constricție a buzelor, devine mai expresivă pe ecran decît un

gest larg, amplificat, jucat pe scena teatrului. Pelicula înregistrează ceea ce Béla Balázs numea microfizionomia actorului, modificările ei aproape imperceptibile.

Fragmentat în interpretare, lipsit adică de cursivitatea firească a întâmplărilor și obligat să se adapteze unor cerințe fizice neobișnuite și adesea chiar nefirești, actorul de film trebuie totodată să fie mult mai firesc, mai autentic pe ecran decât pe scenă. Aici orice gând se vede. Cabotinismul devine și mai penibil decât în teatru. În fiecare plan, de câteva secunde chiar, actorul trebuie să fie integral personajul pe care pe scenă îl construiește de-a lungul unui spectacol întreg. Acesta este de fapt mobilul acelor clasice întrebări din interviurile cu actorii sau al și mai frecventelor frământări intime ale actorilor: unde preferi să joci, pe scenă sau în film? În antichitate, grecii îl numeau pe actor *hypokritos*. Ceea ce i se cere însă azi actorului de cinema este nu mimarea unui sentiment, ci trăirea lui autentică. Sarah Bernhardt, bucurându-se de „avantajele” filmului mut, a fost văzută o dată în timpul turnării unei scene de intens dramatism, țipînd — fără a-și întrerupe jocul — la un electrician, care mînuia neglijent un reflector. Dar aceeași Sarah Bernhardt, divină pe scenă, a capotat în film, ceea ce a făcut-o să declare cu resentiment că un actor nu are voie să părăsească scena, deoarece cinematografia îi distruge talentul. Hipertrofia gestului cotidian, necesară pe scenă, devine penibilă pe ecran. „În teatru, scrie Vera Marețkaia, faci totdeauna puțin mai mult decât trebuie pentru adevăr. În teatru joci, ținînd seama de ultimele bănci, dar în film joci ca pentru un spectator care se găsește lîngă tine.” Microfonul radioului l-a făcut pe Jacques Copeau să-i pretindă

actorului o sinceritate nouă, să încerce ceea ce numea el „tonul confidențial“. Cerința filmului, a intimității pe care o poate reda, este în fond aceeași. Numai că aici este vorba de sinceritate în întreg jocul. Belmondo declara o dată într-un mod cam pitoresc: „Conservatorul? Conservatorul este învechit! Este un lucru preistoric în care băieții au învățat să joace «*Athala*» în fața doamnelor în rochii de seară; acum nu mai e de ajuns... Munca actorului s-a schimbat cu desăvîrșire... Ce poți învăța la Conservator? Poți învăța un text pe care să-l «trimiți» pînă la surzii din ultimul rînd de la balcon! Și asta e tot! Niciodată nu te vor învăța să vorbești normal. Te învață să urli pentru «Comedia Franceză»... Nimic nu mă supără mai mult ca firescul nenatural, înțelegeți, să arăți de parcă ai suferi de un lumbago metafizic, cînd pronunți cuvintele «Ai chibrituri?» Nu, asta nu e pentru noi!... Să pregătești actori înseamnă să-i iei pe tinerii care doresc acest lucru și să-i înveți box, bucătărie, scrimă, meseria de măcelar, să lucreze la strung... înseamnă să-i înveți să lustruiască cizme și să taie șunca, să conducă un buldozer și să taie foile unei cărți, să sară în apă de la înălțimea de 51 metri și să vorbească engleza; înseamnă să învețe totul, căci astăzi li se cer totul, nu numai să behăie textul lui Marivaux...”

S-ar putea da nenumărate exemple care să dovedească varietatea infinită a mijloacelor de expresie ale actorilor. În *Fata în negru* există o scenă unde, în urma unui șir de întîmplări dureroase, Marina (interpretată de Elli Lambetti) se află la capătul puterilor și izbucnește într-un plîns deznădăjduit. Așa o găsește scriitorul, unul din eroii filmului, care, neputînd trece nepăsător pe lângă atîta suferință, vrea să o ajute. Punîndu-și în joc

toate resursele, el încearcă să o înveselească. Fata cu sufletul îndoliat nu știe să ridă, pentru că pînă atunci viața nu i-a îngăduit să zîmbească nici măcar odată. Scriitorul începe să-i cînte, să-i danseze, să joace în fața ei, cu scopul de a-i smulge un zîmbet. Neajungînd însă astfel la nici un rezultat, el își continuă străduința printr-un joc grotesc, adresat parcă unui copil amărit pe care ai vrea să-l înveselești. Ar face orice pentru a o îndepărta de la gîndurile triste. Și, încetul cu încetul, se naște pe fața fetei zîmbetul așteptat. Este primul ei zîmbet. Întîi diform, ca o grimasă, apoi din ce în ce mai senin, transformîndu-se într-un chicot. Asistăm astfel la geneza rîsului, Marina trăind în acele clipe revelația bucuriei. Evenimentul acesta ni l-a dăruit un actor. Sau dansul lui Anthony Quinn din *Zorba grecul*, dans care, în sine, explică nuanțat un caracter, mărturisește o întreagă biografie.

Nevoia actorului de a se apropia de spectator este binecunoscută și marele om de teatru francez Antoine, ca să dovedească puterea de atracție a rampei pentru actorii care vor să avanseze totdeauna cît mai mult cu puțință spre sală, cita cazul unui teatru în care, pe vremea iluminării cu lămpi de petrol, toți actorii își ardeau, la sticlele larg deschise ale lămpilor de la rampă, partea de jos a pantalonilor. Cinematograful a creat prim-planul, actorii ajung astfel nu numai în apropierea, dar în intimitatea spectatorului și aceasta presupune cu atît mai mult o totală sinceritate și autenticitate a interpretării. Expresivitatea feței, a întregii fețe, este o condiție esențială a actorului de film. De altminteri, oricine ar încerca să facă o clasificare a valorii actorilor de cinema cunoscuți își va da seama că cei mai buni sînt cei al căror joc este construit

cu o mare economie de mijloace, dublată de o bogată expresivitate.

În *Procesul maimuțelor*, Spencer Tracy și Frederick March se înfruntau când violent, când ironic. Dar nici o exagerare, nici o hiperamplificare a gesturilor sau a mimicii nu există aici. Cu maximă expresivitate firească, actorii își trăiau personajele cu sinceritate și cite un gest imperceptibil, o privire anume, transmitea gândul. Același Spencer Tracy, într-un rol similar realizat cu aceeași tehnică putea fi întâlnit în *Procesul de la Nürnberg*: alt personaj, alte caracteristici, deși mijloacele interpretative sînt aceleași. Pentru că *personajele* gîndesc altfel, au alt tonus temperamental, alte reflexe. Dar toate acestea sînt exprimate cu aceeași simplitate, cu același firesc. Terminologia americană cunoaște noțiunea de *under-playing* în opoziție cu *over-playing*: adică a juca sub sau peste nivelul firesc al rolului, al personajului. *Over-playing* înseamnă acea exagerare specifică teatralismului. *Under-playing* e maniera reținută a actorului de film american care exteriorizează mai puțin decît simte, filtrîndu-și gesturile și expresia mimică.

„Ați văzut vreodată — întreabă Șolohov în povestirea sa *Soarta unui om* — niște ochi ce par presărați cu cenușă, în care se citește o nesfîrșită tristețe și o durere atît de cumplită, încît ți-e greu să-i privești? Asemenea ochi avea întîmplătorul meu tovarăș de viață.” Este lesne de închipuit cît de anevoie îi vine unui actor să facă față unei asemenea cerințe. Și totuși, Bondarciuc are în filmul *Soarta unui om* ochii aceștia. Mai mult chiar. Întreaga față a actorului — și nu este un efect de machiaj — are aceeași expresie. Cenușă este toată fața, cenușa unui incendiu lăuntric, care a mistuit totul, care nu l-a cruțat niciodată, pră-

văbind asupra-i un potop de dureri. Când Sokolov îl adoptă pe Vaniuşa, o bucurie îl străfulgeră: este clipa din care nu va mai fi singur, din care va începe să trăiască din nou, când zîmbetul larg al copilului va începe să-i spulbere cenuşa de pe suflet, descoperind căldura care mocnea inutilă, căci nu i-o mai putea dărui nimănui. Dar nici în clipa aceea faţa lui Sokolov nu se schimbă. Undeva în adîncimile conştiinţei apare o licărire, pe care o bănuieşti doar dintr-o abia perceptibilă aprindere a privirii. Zîmbetul afişat apoi de el cînd umblă alături de băieţel este dureros şi nu odihnitor. De altminteri, unui asemenea joc i se aplică maxima formulată de un om de teatru: „şi cînd se tace se oacă”. Semnificativă este pentru ceea ce urmărim şi o altă scenă din film: scena confruntării lui Sokolov cu Müller. Comandantul lagărului îl cheamă la el ca să-l împuşte, ca pedeapsă pentru un gest de nesupunere. Dar înainte de a-l executa, îi dă prizonierului un pahar de rachiu cu o bucată de pîine, cerîndu-i să bea pentru victoria nemţilor, ceea ce acesta refuză. Müller îi cere atunci să bea pentru moartea sa. Pentru izbăvirea lui de chinuri, pentru moartea sa, Sokolov dă peste cap paharul mare, plin, fără a se atinge însă de pîine. — „De ce nu mănîinci?” — „După primul pahar nu obişnuiesc să mănîinc,” răspunde prizonierul. De fapt brava şi dorea să se îmbete. Müller îi toarnă din nou şi dialogul se repetă şi după al doilea pahar. Abia după al treilea, prizonierul rupe o infimă bucată de pîine şi o mestecă. Atunci, în povestire, Sokolov notează: „Voiam să le arăt blestemaţilor că, deşi plesnesc de foame, nu mă lăcomesc la pomana lor, că am şi eu demnitatea mea şi mîndria mea de rus şi că, oricît s-ar strădui, tot n-au să mă transforme într-o vită”. În film, monologul acesta in-

terior nu se aude. Totuși, spectatorul îl înțelege. Sokolov gindește una la primul pahar (vrea pur și simplu să se îmbete) și cu totul altceva la al treilea (își apără demnitatea). Schimbarea aceasta o înțelege doar din mimica actorului și dintr-un singur gest: gestul cu care își șterge gura după băutură. La început este un simplu reflex și gestul trădează o o anumită timorare în fața morții, care trebuie să urmeze inevitabil. După aceea, gestul, același, devine ostentativ, transformându-se în sfi-dare. Și astfel, un simplu gest suplinește un întreg monolog. (Ciudat că acest excelent actor, din clipa în care — după *Soarta unui om* — s-a crezut realizator, a fost incapabil să aplice asupra altora ceea ce el știa instinctiv: *Război și pace* este un film prost, sau, mai rău: mediocru, sub toate aspectele, inclusiv cel al interpretării care este de o penibilă banalitate, inexpressivitate.)

Nu este locul aici să insistăm mai mult asupra tehnicii actorului de film, asupra necesității unui deosebit antrenament fizic (Jean Marais a trebuit ca atîția alții, să călărească îndelungat; Lollobrigida s-a urcat chiar pe trapez, Kirk Douglas este un excelent sportiv, iar Audrey Hepburn o bună dansatoare), dublat de o temeritate strict necesară din cauza frecventelor accidente de filmare (ca să nu pomenesc decît dintre cele benigne: cînd țare-viciul din *Ivan cel Groaznic* a fost bătut de miniștrii săi dornici să-l gitească, actorul — care a trebuit să repete scena de opt ori — a leșinat ultima oară, pierzînd și un dinte; Harold Lloyd a pierdut două degete de la o mîină, smulse de o explozie care a avut loc în timp ce filma în *Safety Last*; Martine Carol și Jean-Claude Brialy au avut, fiecare, cîteva vertebre deplasate în urma căderii lor în timpul unor filmări; Audrey Hepburn si-a pierdut copilul

pe care îl aştepta din cauza căderii de pe cal la o filmare etc. Întîmplările de acest ordin sînt numeroase, de multe ori chiar mai grave decît cele amintite, constînd în fracturi şi cîteodată şi în pierderea vieţii.

În fond, totul se reduce cumva la ceea ce afirmase atît de plastic Belmondo. În traducere, aceasta înseamnă că tehnica actorului de film constă nu în a se preface a fi acel cineva al cărui rol trebuie să-l interpreteze, ci în a se comporta, a simţi, a gândi într-adevăr ca şi cum ar fi el însuşi personajul. Nu există aici opoziţie faţă de interpretarea scenică. Există însă o completă înlăturare a convenţiei. Actorul de film nu se poate preface — ca pe scenă — a mânca un măr, ţinînd în mînă o piesă de butaforie. El trebuie să muşte din fructul autentic şi să-i simtă gustul. Tot restul decurge de aici.

II. ELEMENTELE UNEI CLASIFICĂRI

Istoria cinematografilei constată exigența unor variate categorii de actori. Clasificări au fost făcute; cele ce urmează nu conțin nicidecum o trecere în revistă a acestora, ci doar o enunțare a problemei.

Carl Dreyer socotește, după experiența sa, că actorii se împart în două categorii: cei care-și construiesc rolul „dinafară” și cei care-l construiesc „dinăuntru”. Primii folosesc tehnica sculptorului care pune încetul cu încetul argila pe un schelet de lemn pînă ce acesta capătă înfățișarea dorită; acești actori își construiesc masca, vorbirea, gesturile, ticurile, zeci de detalii care definesc personajul întruchipat. Dar „eu”-l acestui actor nu se confundă niciodată cu cel al personajului. Actorul *joacă* rolul. Cei din a doua categorie se *identifică* cu personajul, nu se liniștesc pînă cînd inima lor nu bate în pieptul celui pe care îl interpretează, ei joacă fără a-și schimba obrazul, dar în fiecare gest, vorbă, atitudine, îl recunoaștem pe „celălalt”. Cele două categorii amintite nu înseamnă, bineînțeles, o diferențiere calitativă a jocului¹.

¹ Diferențierea făcută de Dreyer se bazează evident pe realitate. Ceea ce mi se pare remarcabil — și nou — în me-

În limba franceză se face deosebire între *actor* — omul unui singur rol, al unui tip care cîntă pe o singură lungime de undă fără a plictisi publicul, ci, dimpotrivă, aducîndu-i mereu prezența mitologică a personalității lui — și *comedian* (evident nu în sens peiorativ) — interpret maleabil, capabil să-și compună diferite înfățișări, să pară a avea mereu altă personalitate, după cerințele rolului. Primii au fost numiți de Cocteau „monstres sacrés”, termen care a căpătat o largă răspîndire. Acceptînd această diferențiere a actorilor, se cuvine precizat că în prima categorie există mulți din cei care, fără a avea ceea ce se numește forță dramatică, exprimă pe ecran o personalitate. Așa era într-o vreme Clark Gable, care declara despre sine că nu este actor, sau Frank Sinatra care a declarat și el regizorului Otto Preminger că nu se socotește actor, așa a fost — și continuă să fie — cazul limită al unei întregi pleiade de staruri¹ „sexy”. (Multe fiind simple apariții, simboluri erotice: Anita Ekberg ascunde în spatele unei hipercrescențe mamare un vid, ca și Jane Mansfield, în timp ce Viviane Romance, Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida sau Jean Harlow rămîn expresia unor variate idealuri ale frumuseții feminine, obiect de obsesie erotică; sau în cazul bărbaților: Rudolph Valentino și apoi prelungirea sa Ramon Novarro — deveniți un fel de obiecte ale unui insolit cult falic — Amedeo Nazzari care exhibă o virilitate cuprinsă în zîmbetul insinuant de sub mustață, Tyrone Power, cu un farmec de mascul pasteurizat, Tony Curtis a

toda folosită de actorii americani care au trecut prin școala lui Lee Strasberg și Elia Kazan, „Actor's Studio”, este îmbinarea acestor două modalități.

¹ Folosesc neologismul *star*, „vedetă” sau „stea” însemnînd altceva.

cărui vrajă constă în regularitatea trăsăturilor feței și a protuberanțelor mușchiulare.)

Farmecul actorului de film este un fenomen care cere o atenție aparte. Este vorba în speță despre calitatea care multă vreme s-a numit fotogenie și care poate fi desemnată mai degrabă prin prezență cinematografică¹: o personalitate ale cărei radiații trec dincolo de pînza ecranului. Frumos sau urît, atrăgător sau respingător, adevăratul actor capătă viață, ca să folosească expresia curentă — dar aici în sensul ei aproape concret. Deși proiecție doar, actorul devine o existență. O existență cinematografică. Cînd existența aceasta ajunge la anumite dimensiuni, avem de-a face cu acei „monstres sacrés”: fie unici, egali cu ei înșiși de-a lungul unei întregi cariere², fie în existențe diferite (vezi cazurile Harry Baur, Raimu, Charles Laughton ș.a.) — acești actori exercită o fascinație specifică.

Actorii de compoziție, cei din a doua categorie, rămîn fascinanți, sub orice mască s-ar afla: Pierre

¹ Cred că termenul de fotogenie a fost greșit folosit în literatura de specialitate, dînd naștere unor confuzii: fotogenia rămîne în fapt doar calitatea pe care o are fața) și numai fața) unor actori de „a prinde bine lumina”. Termenul trebuie folosit de aceea numai într-un sens tehnic. Ceea ce Delluc numea fotogenie este însă, cred, tocmai darul prezenței cinematografice.

² Spencer Tracy a avut, de pildă, spre îmbătrînirea sa, o anume biografie de personaj decantabilă din aproape toate biografiile succesive ale diferitelor personaje pe care le-a interpretat. „Varietatea poveștilor care ni se relatează și care de fiecare dată s-ar părea că ne dispensează de surpriza plăcută a noutății, nu trebuie să ne năcălească, scrie A. Bazin despre un alt caz: Gabin. Dimpotrivă, tocmai identitatea profundă, esențială a unui destin, o căutăm totdeauna, inconștient confirmată în reinnoirea aventurilor...”

Brasseur, care de la farmecul dezinvolt din *Les enfants du paradis* poate sări la umanitatea gravă și tragică din *Porte des Lilas* (alta decît în *Maître après Dieu*) și ajunge la prestanța (datorită talentului și nu a virstei), la aroganța rece din *Cauze drepte*; sau Cerkasov, care poate fi un țarevici Alexei, morbid, bolnăvicios, cu o maladie depresivă dublată de degenerescență în *Petru cel Mare*, dar totodată un Ivan cel Groaznic voluntar, autoritar, figură impozantă de conducător de stat; Laurence Olivier este, ca să ne limităm la repertoriul shakespearian, un surprinzător Richard al III-lea, după cum creează un Hamlet admirabil. Gama cea mai largă, mijloacele cele mai variate stau la dispoziția acestor actori, care rămîn de egală valoare și atunci cînd abandonează cîteodată compoziția: Cerkasov în *Primăvara*, Olivier în *La răscruce de vînturi* sau în *Bunny Lake Is Missing—Bunny Lake lipsește*.

Și în privința comicilor, cele două categorii de actori rămîn identice: marii comici singulari ca Harold Lloyd, Buster Keaton sau cei ce s-au afirmat în combinații multiple: binomul Stan și Bran, trioul fraților Ritz sau cvartetul fraților Marx fac parte din aceeași categorie a actorilor care întru-chipează un anume caracter bine fixat. Un Alec Guinness face adesea compoziție, în timp ce Maurice Chevalier, Louis de Funès, Bob Hope, Fernandel sau Norman Windson joacă mereu variante.

Dar chiar unii actori dintre cei care nu exprimă o singură existență, care nu au o biografie de personaj, pot îmbrăca diverse și diversificate identități, fără a face compoziție totuși. Exemplul atît de singular prin desăvîrșirea lui îl oferea Gérard Philipe. După ce l-a văzut încarnînd — fără a apela decît în mică măsură la machiaj, la ticuri,

la compunerea de gesturi și de mimică — un șir de personaje dintre cele mai diferite, spectatorul nu mai putea desprinde personajul de actor. Gérard Philipe a rămas parcă unica încarnare posibilă a lui Julien Sorel, a lui Fabrizio del Dongo, a lui Till Ullenspiegel, a pictorului Modigliani și a atîtor alți eroi. Jean Vilar scria despre el: „Am încercat cîteodată să-i analizez modul de interpretare. În afara unuia sau a două principii de joc, ușor de descifrat și cărora li se supunea în permanență... niciodată nu am reușit să descopăr din ce este plămădit acest actor. Se va spune: ținuta, eleganța, grația... De fapt avea un talent mai profund, de nedescifrat, acest «ceva» îl făcea o dată emoționant, altă dată nostim. Avea geniul intervenției. Privind fotografiile lui Gérard Philipe, îl vezi în atîtea feluri, mereu același, dar mereu altul. Face parte dintr-o categorie din afara categoriilor, aceea a actorilor de geniu.“

Repet, nu este aici o clasificare, o enumerare precisă și completă a categoriilor în care pot fi împărțiți actorii de film (de altminteri delimitarea exactă nici nu este cu putință atîta vreme cît actori ca Raimu, Charles Laughton, Peter O'Toole și atîția alții au o gamă mare de întindere, care merge de la comedie pînă la tragedie, în infinite nuanțe). Este vorba doar de semnalarea diversificației în tipurile actorilor de film.

III. SOCIOLOGICE

Există o serie de studii de psihologie experimentală, cercetări sociologice, de psihosociologie, coroborate uneori cu experiențe făcute la nivelul fiziologic asupra spectatorilor: rezultatele tuturor acestor studii dau — parțial și deci incomplet, dar semnificativ — un răspuns și întrebărilor privitoare la aspectele sociologice ale problemei actorului de film. Cîteva exemple și, înainte de toate, unul privitor la gradul de pericol social al filmelor cuprinzînd elemente de violență. Obișnuitul mecanism de identificare a spectatorului cu personajul ar putea indica un cert element de pericolozitate, în sensul că gestul violent de pe ecran ar fi stimulatoriu prin mimetism. Cu alte cuvinte, admirația pentru violența unui Paul Muni, Kirk Douglas, Burt Lancaster sau Gregory Peck ar duce implicit, prin imitație, la modificarea caracterului spectatorului, sau i-ar putea măcar stimula propria sa violență latentă. Cu alte cuvinte, s-ar putea părea că violența incită la violență.

Maria Angela Croce a studiat experimental un aspect al condiționării sociale, determinînd experimental, cu ajutorul unor proiecții cinematografice, efectul denumit „Need for Power” — nevoia

de putere. Cercetarea autoarei a fost îndreptată în direcția precizării influenței filmelor avînd conținuturi tematice și structuri tehnice deosebite, asupra a ceea ce se numește „motivation à la puissance” sau „motivation du pouvoir”. Psihologia socială cunoaște o tehnică experimentală — numită tehnica proiectivă McClelland — care este în stare să înregistreze, la subiectul cercetat, atît prezența motivației în exercitarea puterii asupra celorlalți, cît și dinamica ei. Croce a efectuat experiența în paralel cu două filme opuse atît tematic, cît și ca mijloace artistice (sau structură tehnică cum scrie autoarea): *Ivan cel Groaznic* de Eisenstein și *Cronaca familiare* — *Cronică de familie* de Zurlini. În timp ce primul este un film despre lupta pentru putere a țarului, realizat într-o manieră hieratică în care toate elementele sînt concentrate în același unic scop al cuceririi puterii, cel de al doilea este o operă lirică, cu tonuri intime, un film despre existențe sacrificate, „un film care invită cu delicatețe la fraternitate, la înțelegere, la respectul demnității umane”. În urma unui calcul matematic sever, după experiența proiecției în fața unui grup de spectatori — subiecți, cercetătoarea a descoperit că, în primul caz, ceea ce este cunoscut sub denumirea de *score*¹ în „Need for Power” era de 89, în vreme ce în al doilea, *score*-ul rezultat era aproape dublu: 160. Rezultatul este deci paradoxal — el nefiind însă decît o confirmare a ipotezei omului de știință — și indică faptul că „participarea la acțiunea unui film care dinamizează intens nevoia de putere pare să descarce această nevoie, într-atîta încît nivelul motivației suferă o scădere remarcabilă; dimpotrivă, participarea la un film sărac în

¹ În sens de indice.

acest gen de dinamică pare a stimula intens ace
«Need for Power» al spectatorilor, într-atîta încît
în felul acesta, nivelul motivației crește, și anume
cu atît mai mult cu cît participarea filmică a fost
mai puternică“. Numeroase alte experiențe, făcute
cu tehnici diferite, confirmă aceeași realitate: la
Universitatea din Melbourne au fost cercetate efec-
tele unor filme asupra copiilor și adolescenților.
Cercetarea a folosit cele mai diferite mijloace de
investigație, de la teste pînă la tehnici mecanice:
aparaturi, filmarea subiectului în timpul proiec-
țiilor cu peliculă sensibilă la raze infraroșii etc.
Rezultatul este clar și, așa cum notează Newman
Rosenthal despre filmele western de pildă, „în
studiul western-urilor cercetătorii nu au găsit nici
o dovadă că acest tip de filme ar avea efecte «vătă-
mătoare»... Nu a existat o creștere manifestă a
agresivității susceptibilă a fi atribuită celor văzute
pe ecran.“ (Bineînțeles că acestea nu se referă la
filmele în care violența este folosită numai de
dragul ei).

Toate acestea au o clară legătură cu problema
noastră, care este cea a influenței sociale a actoru-
lui. Polarizînd adorația, idolatria unui public
imens sau, dimpotrivă, ura sa (apariția pe ecran
a lui Erich von Stroheim era o vreme însoțită de
sloganul publicitar „the man you love to hate“¹)
actorul de film exercită o anume influență care
încă nu a fost cercetată cu mijloace științifice, dar
care poate fi cunoscută parțial din cîteva elemente
ale istoriei filmului.

Există înainte de toate un fapt notoriu: popula-
ritatea cu totul aparte a starului cinematografic.

¹ „Omul pe care îți place să-l urăști“.

Popularitatea vedetei nu este un fenomen creat de cinematograf. Histrionii romani, disprețuiți pentru starea lor socială, se bucurau totuși de un renume, de o celebritate, pe care însuși Nero o invidia. Drept care, după ce i-a alungat, împăratul roman a fost nevoit să-i admită la curte, creînd ceea ce Tacit înfiera sub denumirea de „histrionalis favor“ și consfințind idolatria actorilor, contagioasă ca o boală, „morbus“, cum numea Seneca fenomenul. Obiect al admirației colective, vedeta de teatru a cunoscut un adevărat cult și în decursul istoriei moderne a artei dramatice. În 1882, Octave Mirbeau scria cu amărăciune: „Astăzi cînd oamenii nu se mai interesează de nimic, ei se interesează de actor. El are darul de a pasiona curiozitățile într-o epocă în care nimeni nu se mai pasionează totuși nici pentru om, nici pentru idee... În timp ce unui scriitor îi trebuie și 20 de ani de muncă, de mizerie și de geniu pentru a ieși din mulțime, actorul, într-o singură seară de grimase, a cucerit pămîntul: se plimbă pe pămînt ca un rege absolut... Publicul... este atras spre actor ca spre ceva care lasă un mister în urma sa...“ Cinematograful nu face decît să lărgască sfera de influență a vedetei.

■ Brigitte Bardot se plînge de imposibilitatea de a merge liniștită, neobservată pe stradă, la teatru, într-un magazin, de faptul că cea mai mică informație privind viața ei se vinde cu 10—20 de mii de franci. Cu greu i-au putut înlătura prietenii lui Gérard Philipe pe emisarii unui mare hebdomadar care ofereau trei milioane de franci pentru fotografia artistului pe patul de moarte. Gary Cooper a observat adesea, cînd ieșea pe stradă, că îi dispărea cite o bucată de stofă din costum tăiată pe neobservate de cite un adorator. Numeroase staruri (Clark Gable, Frank Sinatra, Marlon Brando,

Jean Marais, Jeane Mansfield) s-au văzut parțial dezbrăcate sau cu îmbrăcămintea ruptă de adoratorii care îi înconjurau; altele (Marlene Dietrich, Veronika Lake, Gina Lollobrigida, Sophia Loren) au leșinat din cauza mulțimii care le înăbușea; uneori poliția armată trebuie să facă loc de trecere cîte unui star (Marilyn Monroe), alteori starul nu poate scăpa de urmărirea isterică a adoratorilor decît fugind pe scara de incendiu, prin acoperiș sau deghizîndu-se (Jean Marais, Tyrone Power, Charles Aznavour), în timp ce alte staruri și-au găsit locuința jefuită de cei ce doreau să intre în posesia unor obiecte intime ale lor, în special îmbrăcăminte de corp (Viviane Romance, Marlene Dietrich). Dar fenomenul este vechi, datînd de la începuturile cinematografului. După moartea marelui actor rus Mosjukin s-au găsit în pivnița sa douăzeci de lăzi pline cu scrisori nedesfăcute conținînd declarații de dragoste, propuneri de întîlniri și o grămadă de bani. Moartea celebrului june-prim Rudolf Valentino a avut un răsunet uriaș: o dansatoare londoneză s-a sinucis, la New York o femeie s-a împușcat lîngă un teanc de fotografii ale actorului. Cînd corpul starului a fost expus într-o sală de pe Broadway, s-a produs cea mai mare învîlmășeală cunoscută din istoria de pînă atunci a New York-ului. Poliția călare a trebuit să șarjeze pentru a restabili ordinea, dar femeile au săpunit caldarîmul pentru a face să alunece copitele cailor. La funeralii au participat peste o sută de mii de oameni. După aceea, în fiecare an, la aniversarea morții, femei îndoliate făceau pelerinaj la mormîntul lui Valentino și abia în 1956, pentru prima oară după 31 de ani, nici una din femeile — despre care paznicul cimitirului a scris și o carte — nu a mai venit să-i aducă flori. Și se pare că în 1951 încă, 70 de clu-

huri care îi cultivau memoria purtau numele lui. Moartea prematură a Jeannei Harlow a provocat, de asemenea, scene de isterie colectivă. După moartea sa, James Dean a fost proiectat în legendă și cluburile adoratorilor săi numărau peste 4 milioane de membri, ajungând chiar să-i recepționeze mesele de pe lumea cealaltă. Călătorind în Europa, Charlie Chaplin nu putea să apară nicăieri fără ajutorul poliției, care adeseori nu reușea să-i croiască drum prin mulțimea de admiratori. Chinurile suferite de un star adorat de spectatori au constituit subiectul filmului *Vie privée* al lui Louis Malle.

La început, actorii de cinema erau anonimi. Vedetele nu aveau nume: ele erau cunoscute doar sub denumirea firmei în filmele căreia jucau: Florence Turner era știută doar ca „The Vitagraph Girl” iar Florence Lawrence aplaudată ca „The Biograph Girl”. George Max Anderson a rămas în conștiința publicului ca „Broncho Bill” în asemenea măsură, încît și-a păstrat numele personajului chiar după ieșirea sa din anonimat, devenind Broncho Bill Anderson. Adolph Zukor povestește că, în acea perioadă, Mary Pickford nu a putut intra o dată la un cinematograf unde rula cu mare succes un film de al ei, pentru că degeaba își declina numele în fața directorului care nu-l cunoștea și nu voia să admită ca fetița aflată în fața lui să pătrundă în sala unde rula un film interzis copiilor sub 16 ani. Anonimatul era păstrat cu grijă de producătorii care constatau popularitatea actorilor și se temeau de pretențiile lor de a li se mări onorariul. Ulterior, aceiași producători au înțeles avantajele materiale ale celebrității unei vedete și au început să exploateze situația: astfel s-a creat acel cunoscut „star-system” care, după 1915, a ajuns la o asemenea amploare, încît

a îngrijorat bisericile, care se vedeau astfel serios concurate. Conform sistemului, starul era tratat în chip de obiect de afaceri în care se investește un capital și care trebuie să aducă mari profituri. Investigația constă în propaganda care i se face starului, întâi pentru a fi lansat, apoi pentru a i se întreține popularitatea (fiecare star avea acreditat și un agent de publicitate din partea producătorilor; azi starurile au propriii lor agenți publicitari). Investiția este de mai multe milioane de dolari pentru câte un star (publicitatea cinematografică se face la o scară care nu a fost atinsă încă de nici o altă ramură comercială sau industrială: în 1947 au fost cheltuiți pentru publicitate cinematografică 52 de milioane de dolari).

Simpla și foarte scurta apariție a unui figurant în *Nașterea unei națiuni*, care nu făcea nimic altceva decît să se uite cu o tristă adorație la Lillian Gish, a dezlănțuit valuri de scrisori admirative din toate colțurile Statelor Unite. Dar Griffith nu a reușit niciodată să-l identifice pe figurantul care, o dată plătit, a dispărut fără urmă. Un virtual star a lipsit astfel de la întîlnirea cu celebritatea. Încercarea de lansare a unui star poate da greș, așa cum i s-a întîmplat lui Sam Goldwyn care a pierdut averea investită în tentativa de a o impune publicului pe actrița Anna Sten. Tocmai pentru a evita pierderile, marile case de filme au început să contracteze starurile socotite rentabile („money making stars”) pe termene lungi. Casa „Fox”, de pildă, avea aserviți prin contract, simultan, actori ca Marilyn Monroe, Tyrone Power, Suzan Hayward, Maureen O'Hara, Olivia de Havilland, Gary Cooper, Spencer Tracy și mulți alții. În ultima vreme, însă, starurile s-au impus în asemenea măsură, încît nu mai sînt legate de stu-

diouri, angajarea lor făcându-se doar pentru cîte un film. S-au schimbat doar relațiile contractuale, fenomenul pe plan social a rămas însă identic. Rezultatul aceleiași nevoi de a prelungi succesul unor staruri confirmate este și faptul că junii-primi hollywoodieni au depășit uneori vîrsta de cincizeci de ani. Publicitatea nu se oprește după lansarea starului, ci capătă doar alte forme. Starul este obligat să apară în public de cîteva ori pe săptămînă, să schimbe un anumit număr de toalete săptămînal, să ducă un anumit fel de viață, toate acestea conform prescripțiilor precise ale contractului (care la Hollywood are o uriașă importanță, iar producătorul Sam Goldwyn declară glumind că „un contract verbal nu valorează mai mult decît hîrtia pe care a fost scris“). O cunoscută actriță plimba regulat pe străzi, în scopuri publicitare, un pui de leopard, mărturisind în intimitate că are oroare de aceste animale. Chiar și viața intimă a starurilor este reglementată adeseori de clauzele contractului. Totul ține desigur pînă cînd se constată o scădere a încasărilor la filmele în care apare unul sau altul dintre staruri. Atunci căderea e rapidă și groaznică. Celebrul comic Buster Keaton a fost uitat după epoca sa de glorie și nimeni nu-și mai aducea aminte de el în anii cînd a trăit în sinistră decădere (a fost relansat spre sfîrșitul vieții cu aceleași intenții strict comerciale). Jeanette Mac Donald, actriță de mare popularitate pînă nu de mult, apărea în ultima vreme, pentru a-și putea asigura existența, în arena unui circ ca însoțitoare a unor lei... Fantastica publicitate care se face biografiei starurilor hollywoodiene, relevă cariera într-adevăr fulgerătoare a unora: Myrna Loy, Clark Gable, Errol Flynn, Norma Shearer, au ajuns staruri pornind de la situații mi-

zere. Într-o zi, soția cunoscutului producător Alexander Korda îi atrase atenția soțului ei asupra ovalului perfect al unei figurante. Ea a fost angajată pe loc și a devenit cunoscuta Merle Oberon — și mai târziu noua doamnă Korda. (Dar nicăieri în zgomotoasa reclamă nu se vorbește despre una din tragicile ei urmări. Atrăși de aparenta strălucire, mii și mii de nenorociți își încearcă inutil norocul, distrugându-și viața. Exista la Hollywood un pod care și-a cîștigat celebritatea deoarece mulți dintre cei care au încercat zadarnic să-și facă o carieră s-au sinucis, sărind parapetul și aruncându-se în apă. Dar s-au luat totuși măsuri: cînd municipalitatea a constatat că spezele pescuirii cadavrelor erau prea mari, a decis să investească bani în ridicarea unui parapet mai eficace.)

Există însă și un alt aspect al acestor fapte. În socotelile „star-system“-ului nu intră și problemele artistice. De aceea scria cu amărăciune un actor de talia lui Paul Muni: „Din cauza «star-system»-ului e foarte ușor să cazi într-o serie de roluri identice, și acestea sînt identice pentru că actorul nu creează un personaj nou, ci se mulțumește să se exhibe... Există o explicație a acestui fapt, și anume sistemul însuși care s-a dezvoltat pentru că media spectatorilor merge să admire vedeta, nu să o privească jucînd. Cel mai mare efort al industriei cinematografice a fost îndreptat spre glorificarea vedetei și toată munca enormă a serviciului de publicitate într-acolo țintește... Industria cinematografică a întreținut ani de zile actori care nu știau să joace, însă n-a făcut-o din caritate, ci pentru că aveau un public vast...“ Moara Hollywood-ului a măcinat astfel multe talente, împropătîndu-și numărul contractanților și instaurînd un alt sistem, acela al migrației vedetelor mari

europene, atrase de contracte strălucitoare. Fenomenul acesta apare limpede din lectura istoriilor cinematografiei: se constată astfel emigrarea, numai din Suedia, a unui număr considerabil de vedete cu care mari firme hollywoodiene încheiaseră contracte: Greta Garbo, Zarah Leander, Ingrid Bergman, Viveca Lindfors, May Britt, Anita Ekberg ș.a. Comercializarea talentului unor actori, grație „star-system”-ului s-a întins curînd mult dincolo de limitele Hollywood-ului. Despre Brigitte Bardot se scriu în fiecare lună 10 milioane de cuvinte, iar detaliile de toaletă ale stelelor occidentale sînt analizate peste tot, pe larg și cu o tot atît de largă subvenție a caselor producătoare. Bineînțeles că toate acestea nu se fac în nici un caz în scopul de a analiza arta actorilor de cinema, de a le discuta personalitatea artistică. O revistă comercială de film, *Cinémonde*, publică, de pildă, într-un număr luat la întîmplare, la începutul anului 1962, un calendar, pe luni, al anului precedent, în care sînt cuprinse într-o sistematică înșiruire cronologică datele „cele mai importante” din viața vedetelor cunoscute. În afara unor foarte rare și cu totul incomplete date privind premiile de interpretare, informațiile sînt de acest gen (luna aprilie): idilă între Juliette Greco și atașatul de presă Christian de la Mazière; Betty Hutton divorțează pentru a patra oară; idilă între Vittorio Gasmann și Anette Stroyberg; căsătoria dintre Dalida și Lucien Marisse; Vivian Leigh se întorce din vacanța în Antile cu actorul John Merrivan, dar dezmințe căsătoria lor (cu o lună înainte de a se anunța divorțul definitiv dintre ea și Laurence Olivier, în timp ce peste zece zile are loc „uniunea secretă” dintre acesta și Joan Plowright, iar luna decembrie va cunoaște publicitatea făcută celor

4 k și 200 g ale copilului lor nou-născut) etc. etc...

Publicitatea este, de altminteri, și unul din principalele mijloace de a deveni vedetă, talentul neavînd, nici pe departe, în condițiile „star-system“-ului, aceeași importanță. Pentru a fi lansat, viitorul star sau actrița cunoscută care dorește să-și sporească popularitatea încearcă mii de surprinzătoare acțiuni de scandal; o pretendentă la titlul de „star“ se aruncă într-o piscină tocmai cînd se află acolo superbul campion de înot care o poate salva, o colegă a ei „adoarme“ în mașina unui celebru actor căsătorit, toate acestea bineînțeles după ce în prealabil presa fusese convocată la fața locului; Martine Carole se „sinucide“ aruncîndu-se în Sena; actriței Jane Mansfield îi cad bretelele costumului de baie tocmai cînd aparatul fotografic al reporterului este îndreptat spre ea, iar Françoise Deldick străbate călare străzile din Cannes, în timpul festivalului, poposind, pînă la urmă, tot pe spinarea armăsarului, în holul unui mare hotel... Publicitatea este atît de curentă și de firească, încît Greta Garbo a făcut senzație în presă tocmai pentru că nu dădea interviuri și refuza reclama: iată, în sfîrșit, cazul actriței al cărei uriaș talent nu mai necesită reclamă, au spus optimiștii naivi. Cunoscutul producător, Adolph Zukor ne dezvăluie însă dedesubturile: Garbo refuza, de cîte ori dădea interviuri, asistența agentului de publicitate care — așa cum era și este obiceiul — cenzurează declarațiile vedetei. La insistențele lui Howard Dietz, șeful serviciului de publicitate al firmei „Metro-Goldwin-Mayer“, și în urma unor îndelungate discuții, s-a încheiat între părți acordul ca Garbo să nu mai facă nici un fel de declarații. Lucrul a făcut senzație și,

culmea, lipsa de publicitate a fost în acest caz publicitatea cea mai eficace.

Problema nu mai este, deci, aici, aceea a valorii artistice interpretative, ci aceea a influenței sociale pe care o exercită starul. Din domeniul estetic ajungem astfel în cel mitologic. Desigur că faptul se datorește nu numai influenței publicității, ci este și unul din efectele uriașei răspândiri a cinematografului. Dacă grecii antici aveau un ideal de frumusețe feminină întruchipat de zeița Afrodita, sau un ideal al bărbăției reprezentat de legendarul Hercule, există azi o întreagă mitologie a actorului de cinema, a personajului de film. Deocamdată aș cita câteva exemple care dovedesc — fiecare într-alt fel, în alt sens — influența starului. Mai întâi două întâmplări, care, pe lângă hazul lor, arată în ce măsură, în viața curentă, influența starului se propagă prin mimetism. La un moment dat, serviciul de publicitate al unui studio din Hollywood care avea contract cu Marlene Dietrich a decis să furnizeze ziarelor fotografiile inedite ale vedetei. Refractară la noile cheltuieli de toaletă pe care le presupunea o asemenea campanie, Marlene Dietrich declară agentului de publicitate: „— Acum mă plimb în pantaloni. Dacă vreți să mă fotografiați așa, n-aveți decît.” Sugestia a fost respinsă. Curînd după aceea, agentul de publicitate remarcă însă în rafturile unui mare magazin din Los Angeles niște pantaloni de grădinarit pentru femei și se gîndește că oricît de redus e numărul femeilor care poartă pantaloni, ideea vedetei nu e chiar absurdă. Așadar fotografiile s-au făcut. Ele au fost foarte cerute de redacțiile ziarelor și, drept urmare, magazinele de confecții au fost asaltate, stocurile de pantaloni cu rapidi-

tate epuizate, iar moda pantalonilor a făcut furori. Un alt caz: în filmul *S-a întâmplat într-o noapte*, Clark Gable își scotea, la un moment dat, cămașa și, spre stupefacția lor, spectatorii constatau că, contrar modei, actorul nu purta tricou de corp. Cîteva luni după premieră, o delegație de industriași americani, fabricanți de tricotaje, a protestat la Hollywood, deoarece în urma reprezentării acestui film, vînzarea tricourilor bărbățești a scăzut cu 25%. Grecii voiau să fie viteji ca Ahile, contemporanii lui Clark Gable voiau să lepede tricoul pe care starul nu-l mai purta!... Femeile grecilor visau să devină frumoase ca Afrodita, în timp ce tinere contemporane urmăresc noi idealuri de frumusețe reprezentate de actrițele „sexy” la modă. Schimbarea pieptănăturii unei Brigitte Bardot atrage o mulțime de imitatoare (în 1960, vînzarea meșelor pentru ridicarea coafurii s-a triplat) și — ca să rămînem la coafură — cine nu-și amintește de invazia pieptănăturilor „à la Alida Valli” sau „a la Veronika Lake”?

În perioada ei de glorie, Mary Pickford a impus fără să vrea și o modă, nenumărate femei imitînd îmbrăcămintea și felul de comportare ale starului. Anii modei filmelor exotice au introdus exotismul și în viața cotidiană și străzile s-au populat cu femei care purtau flori în păr; într-o vreme machiajul curent al femeilor presupunea sprîncenele subțiate (ca la Mae Murray), iar gura se desena mică și rotundă, dar o dată cu apariția Joanei Crawford se schimbă și machiajul în vogă: gura se mărește, sprîncenele se îngroașă. După *Îngerul albastru* s-a introdus în viața cotidiană machiajul practicat de Marlene Dietrich. Voga bustului plat a fost înlocuită, în urma apariției Mae-ei West, cu moda formelor planturoase și o nouă slăbire în masă s-a remarcat

după apariția Ritei Hayworth; impermeabilul negru purtat de Michèle Morgan în *Remorques* a devenit la modă în urma filmului, ca și imprimeul cu buline după ce l-a purtat Arletty în *Hôtel du Nord*. Exemplele se pot multiplica la infinit și ele se referă în egală măsură și la moda masculină: mustața lui Douglas Fairbanks, cea a lui Clark Gable sau a lui Ronald Colman, pieptănătura lui Marlon Brando, puloverul lui Jean Marais din *L'éternel retour*, chelia lui Yul Brynner sau bluzele de piele neagră ale lui James Dean și Marlon Brando — sînt cîteva din numeroasele cazuri exemplificatoare.

Popularitatea actorului de film este exploatată în multiple feluri: guvernul Statelor Unite a folosit în activități internaționale (O.N.U., U.N.E.S.C.O. etc.) staruri care contribuiau prin popularitatea lor la urmărirea scopurilor diplomatice: Myrna Loy, Irene Dunne, Robert Montgomery, John Wayne, Yul Brynner, iar în cadrul campaniei electorale a lui John F. Kennedy, candidatul la președinție a folosit din plin avantajele publicității pe care i-o făcea Frank Sinatra.

Dar să părăsim acest domeniu al frivolităților sau al activității politice, pentru a ajunge la aspecte mai serioase, mai grave ale influenței starului de cinema, a personajului interpretat de un actor de mare popularitate.

Cercetînd cauzele celebrității lui Chaplin, Eisenstein ajunge la concluzia că secretul lui, prin ceea ce rămîne unic și inegalabil, este faptul că „vede întîmplările cele mai triste, cele mai tragice, cu ochiul unui copil căruia îi place să rîdă“. Optica aceasta a copilului dornic de rîs coincide, se deduce de aici, cu optica prin care doreau spectatorii săi să vadă întîmplările triste ai căror eroi sau mar-

tori erau ei înșiși în viață. Încercînd să dezlege cauzele popularității Gretei Garbo, Béla Balázs constata: „Nu frumusețea în general, ci o frumusețe cu o semnificație deosebită, care exprimă un anumit lucru, a impresionat inima unei jumătăți a omenirii. Care anume? Greta Garbo este *tristă*... Frumusețea Gretei Garbo este plină de suferință, viața întreagă, lumea întreagă o face să sufere. Această tristețe este o expresie foarte precisă: durerea singurătății și a înstrăinării aceluia care nu-și simte nici o comunitate cu oamenii. În această frumusețe se întruchipează întreaga puritate a tristeții, a unei nobleți închise în sine, a unei înfrigurate sensibilități de *noli me tangere*, chiar și atunci cînd actrița joacă rolul unei prostituate... În lumea burgheză frumusețea Gretei Garbo este o frumusețe de opoziție. Milioane de oameni văd în fizionomia Gretei Garbo «un protest dureros și pasiv». Dar acestea nu sînt singurele cazuri în care un actor exprimă sentimentele, năzuințele unei întregi categorii de oameni.

Una din condițiile de existență ale starului este tocmai coincidența dintre el și spectatori. O privire istorică asupra starului o dovedește.

IV. ISTORICE

Se poate oare surprinde o anume organizare, o anume regulă sau determinare care marchează întreaga istorie a starurilor? Pentru o mai lesnicioasă clarificare se impune înainte de toate o diferențiere: născută și înflorită în Statele Unite — abia apoi aclimatizată, dar cu substanțiale modificări, în Europa — problema starurilor este mai ușor analizabilă pe terenul american, fiind aici în formă pură (chiar limba a marcat existența fenomenului specific creînd din „star” și un verb, neîntîlnit în altă limbă, sau dînd naștere la cuvinte derivate ca de pildă *stardom*, situația de star, „staritatea”). De aceea, pentru exemplificare, în cele de mai jos m-am limitat la istoria filmului american.

Dar înaintea oricărei priviri istorice, se cuvine precizat ce anume se înțelege prin star.

Unul din cercetătorii de prestigiu ai problemei, istoricul german Enno Patalas, ajunge la concluzia că „în varietatea starurilor și a tipurilor de staruri găsim manifestările speranțelor, dorințelor și temerilor colective. Ca reflex, ele aparțin istoriei acestui secol”. Patalas stabilește un semn de recunoaștere a starului: identificarea destinului

său cu cel al eroilor pe care îi reprezintă pe ecran¹. Deși incompletă, definiția lui Patalas este utilă ca punct de plecare. Spre deosebire de el, Jean Mitry, de altfel spirit pertinent de o solidă formație academică, aruncă întreaga problemă dincolo chiar de periferia fenomenului sociologic. Pentru el, star înseamnă „superlativul «vedetei»“ (aceasta din urmă fiind situată deasupra simplei comediene). Și Mitry continuă precizând că este vorba de o „ierarhie pur cantitativă, stabilită deci din punctul de vedere al «numărului de apariții garantate» la stadiul distribuției (*money-making-star*). Din punct de vedere calitativ, cotarea ar putea fi etajată foarte bine în sens invers, star, apoi vedetă și, încă deasupra, comediană.“ Autorul face aici o dublă greșeală, fiindcă astfel ar rezulta că star înseamnă actriță, și că un actor nu poate fi star. Apoi starul este privit prin prisma prejudecății născute ca o alergie a intelectualului în fața tapajului publicitar și comercial (deși niciodată nu am înțeles de ce același tapaj făcut în jurul lui Hemingway, de exemplu, nu provoacă la acești alergici aceeași reacție...). Latura economică a lucrurilor — de obicei singura asupra căreia se opresc cei mai mulți autori² — este de fapt ea însăși numai un indiciu. Am văzut cazuri cînd oricîtă publicitate s-a făcut, ea n-a putut transforma în star un actor pe care publicul nu l-a primit ca atare. Succes-

¹ Într-un fel, Bazin era mai exact poate în definiția sa, deși nenuanțat: „vedeta de film nu este numai un actor deosebit de iubit de public, ci un erou de legendă sau de tragedie, un «destin» căruia scenariștii și regizorii, poate chiar fără să o știe, nu puteau decît să i se conformeze“.

² Definiția starului este — nu poate să fie decît — următoarea: „actor sau actriță care a fost interpretul nr. 1 al unui film a cărui responsabilitate comercială îi revine“ (R. Jeanne și Ch. Ford).

sul comercial — ajutat, stimulat sau chiar amplificat de publicitate — este de aceea numai un indiciu. Starul presupune o asimilare a sa de către public. Acesta din urmă este cel ce lansează, în ultima instanță, starurile. (Semnificativ în acest sens este chiar faptul legat de acel prim capitol al istoriei starurilor: Florence Lawrence. În 1910, ea a fost primul actor care a apărut la o premieră, atrăgând astfel un public mai numeros decât cel venit cu o săptămână înainte în același loc să-l întâlnească pe președintele Taft. În acest caz, publicitatea încă nu avusese timpul să funcționeze în aceeași măsură ca mai târziu.) Definiția posibilă trebuie așadar să pornească de la discutarea resorturilor care duc la această asimilare. Starul reprezintă o imagine simbolică a spectatorului, care vede în el fie o expresie a idealurilor, a năzuințelor sale, fie o expresie a existenței sale (sociale, psihice, filozofice) reale. Starul este fie un vis, fie un simbol al realității și răspunde — ca simbol așadar, în ambele cazuri — la: „Așa aș vrea să fiu“ (să arăt, să mă comport, să acționez, să simt, să gândesc etc.) sau la: „Așa sînt“ (mă recunosc în el sau în ea, acestea sînt angoasele mele, aceasta e neliniștea mea, acesta este calmul, echilibrul meu etc.). Starurile sînt varietățile acestor ipostaze codificate în simboluri; descifrarea codului nu se petrece evident la nivelul conștiinței lucide — ea trece prin acea mișcare afectivă marcată prin binecunoscutele „îmi place, îl iubesc“ etc. Dar faptul că traseul e indirect, nelucid, nu schimbă realitatea. Pasul următor este acea identificare star-spectator pe o întindere mare, socialmente majoritară. Atunci devine simbolul de pe ecran — star. Din acea clipă are loc identificarea pomenită de Patalas (și pornită, cred, din nevoia

omului contemporan de a adora nu un simbol abstract, ci o ființă vie, deci asemănătoare lui; de aici și întoarcerea la faza mitică, similară cu cea a zeității antropomorfizate — dar acesta este obiectul capitolului următor).

Pornind de la aceasta, cred că nu există o singură istorie a starurilor, ci mai multe istorii, potrivit punctului de vedere, diferit, pe care îl urmărește fiecare. Istoria starurilor care exprimă o năzuință este diferită de cea a starurilor care exprimă o expresie a existenței reale ș.a.m.d. Conjugate, toate acestea devin capitole ale unei încă nescrise istorii sociale (nescrise pentru că cele existente nu îmbrățișează simultan toate punctele de vedere: și metodologiile istoricului social, ale istoricului filmului și ale sociologului).

Cele de mai jos nu vor fi de aceea o istorie a starului (nici chiar în aria restrînsă a filmului american), ci mai degrabă fișe, notații fragmentare pentru o eventuală asemenea istorie.

Distingem, cred, așadar, două categorii oarecum diferențiate: starul poate fi expresia unei năzuințe sau poate deveni simbolul unei realități. O privire asupra istoricului starurilor ne permite, înăuntrul primei categorii, surprinderea a două tendințe distincte: starul ca ideal erotic și starul ca expresie a unei năzuințe spre o anume existență, fie pe plan social — nevoia realizării, a autorealizării, fie pe plan individual — împlinirea existenței intime. Aș desemna cele două planuri cu ceea ce se numește în engleză „need for achievement” (nevoia de realizare). Dublul plan pe care se manifestă acest „need for achievement” este așadar cel al simțurilor (sau al instinctelor — și atunci tot aici se include și nevoia de putere, manifestarea violenței) și planul mai structurat, cel al acțiunii: model de

comportare sau simbol al acțiunii în vederea ajungerii la o anumite situație socială rivnită (succes, împlinire în năzuința spre o anumite aptă socială etc.).

(Diferențierea, chiar dacă ar părea arbitrară, rămâne oricum utilă metodologic. Arbitrară și pentru că, în fapt, liniile se întrepătrund și un James Cagney sau mai târziu un Tyrone Power sînt în egală măsură idealuri pe plan erotic ca și pe cel al acțiunii. Diferențierile nu sînt, cel mai ades, atît de clare cum le-ar dori un tabel sinoptic și de aceea cele ce urmează trebuie privite nu ca o clasificare precisă și bine delimitată, ci ținîndu-se tot timpul seamă că este vorba doar de un punct de vedere — unul din cele posibile — util în măsura în care permite o ordonare a materialului istoric și valabil numai prin respectarea indicației privind necesitatea unei permanente corelări a fenomenului complex al starului cu acele coordonate pe care le-am amintit.)

Orice categorisire rămîne de altfel, pe un alt plan, arbitrară, într-un dublu sens: pe de o parte majoritatea vedetelor reprezintă simboluri mult mai nuanțate în decursul unei cariere ca să poată fi încadrate într-o rubrică, prin definiție refractară nuanțelor, iar pe de altă parte însăși stabilirea categoriilor rămîne în acest caz supusă arbitrarului, pentru că nici o categorisire nu poate urmări variațiile prin evoluție -- deci un arbitrar inevitabil al selecției. Pentru informare, iată de pildă, extrasă din categorisirea stabilită de Enno Patalas, ordonarea constelației americane a starurilor: 1. *Fecioare*: Florence Turner, Mary Pickford, Lillian Gish, Mae March; 2. *Bărbați de acțiune*: William Hart, Tom Mix, Joel McCrea, John Wayne, Douglas Fairbanks, Wallace Reid, Charles Ray, Errol Flynn, Tyrone Power, Charlton Heston; 3. „*Femele*

fatal es": Theda Bara; 4. *Mondena* („tipul ideal al începutului deceniului al treilea era «femeia de lume», conștientă, care-și exercita propria alegere printre bărbați, suverană și cinică... Mondena mai avea încă ceva din aura «femeii fatale» din decada precedentă, chiar dacă era eliberată de verdictul alungării din societate"): Nazimova, Gloria Swanson, Pola Negri, Mae Murray, Norma Talma-dge, Norma Shearer, Bette Davis, Kim Novak, Elisabeth Taylor; 5. *Străinul* („Străinul... era imaginea contrarie, nuanțată și schimbătoare, față de muncitor, de pionier, de *Yankee*..."): Valentino, Novarro, John Gilbert, Ronald Colman, John Barrymore, Adolphe Menjou, Strohheim, Frederic March, Laurence Olivier, Charles Boyer Robert Taylor, Tony Curtis; 6. „*The flapper*” (fetișcana ...expresie atît a dorințelor bărbaților, cît și a înțelegerii de sine a fetei moderne, era o ființă febrilă, plină de temperament și cu trăsături androgine, cu fața băiețoasă, cu părul tăiat scurt și cu privirea provocatoare, în șort și ciorapi scurți, lămurită, sceptică, egală în drepturi și activă): Clara Bow, Louise Brooks, Joan Crawford; 7. *Tipul dur*: Edward G. Robinson, James Cagney, Paul Muni, Richard Widmark, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Robert Mitchum, Yul Brynner; 8. *Vampa* („tipul femeii care își găsește împlinirea în distrugerea unui număr cît mai mare de bărbați... Spre deosebire de «femeile fatale» ale anilor de război — care erau vampe în acest sens, dar care, prin năzuința spre dominație... se ruinau ca și bărbații — la vampele anilor '20... pedeapsa consta într-o desfigurare interioară: femeia activă apărea ca o neurotică excentrică"): Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West, Jean Harlow; 9. „*Tinărul de lingă noi*” („starul care părea întru totul familiar, care arăta, vorbea și se mișca întocmai ca băiatul drăguț de alături și care se și numea ca el: Clark, Gary, Jimmy, Spencer"): Clark Gable, Gary Cooper, James Stewart, Spencer Tracy, Cary Grant Henry Fonda, Ray Milland, Fred Mac Murray, Bing Crosby,

William Holden, Gregory Peck, Rock Hudson, Stewart Granger; 10. *Buna camaradă* („Sint blonde, îndeminate, sportive și denudate de orice mister: antitipul vampeii. Sint așa și pentru că acționează neîndoielnic heterosexual și monogam... Femeia nu este ținta luptei bărbaților; ea este mult mai mult și de preferință un ideal social... un ajutor capabil, companion de încredere“): Barbara Stanwyck, Claudette Colbert, Myrna Loy, Jean Arthur, Carole Lombard, Katharine Hepburn, Constance și Joan Bennett, Rosalind Russell, Margaret Sullivan, Paulette Godard, Loretta Young, Jeanette MacDonald, Ginger Rogers, Ingrid Bergman, Joan Fontaine, Olivia de Havilland, Lauren Bacall, Betty Hutton, Deana Durbin, Judy Garland, Judy Holliday, Grace Kelly, Doris Day; 11. *Omul pierdut* („noul erou era o ființă melancolică în ale cărei trăsături și în a cărei întreagă apariție și-a lăsat urmele resemnarea): Humphrey Bogart; 12. *Pin-up-girls* („Fata pe care bărbatul și-o visa pentru vacanță; trebuia construită din voluptuoase farmece feminine, ceea ce însemna că se putea lipsi de înzestrări spirituale și de trăsături de caracter bine definite — femeia ca simplu obiect“): Betty Grable, Heddy Lamarr, Dorothy Lamour, Lana Turner, Ann Sheridan, Linda Darnell, Sonya Henie, Rita Hayworth, Ava Gardner, Jane Russell, Anita Ekberg, Jayne Mansfield, Diana Dors, Marilyn Monroe; 13. *Rebelii fără cauză*: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Anthony Perkins, Sidney Poitier, Harry Belafonte; 14. *Nimfa* („o dată cu ironizarea idolului pin-up în sex-bomb, a devenit acută problema unei contraimagini pozitive, a unui nou idol feminin. Reîntorcerea la vechile idealuri a adus la suprafață mitul Elisabeth Taylor... Dar Taylor trebuia să rămână o imagine ideală nereală... greu ar fi putut deveni modelul pentru milioanele de *teenagers* americani, care, după căderea acelor pin-up, căutau noi modele practicabile... La situația de star nu se ridică nici o «nimfă»“): Pier Angeli, Leslie Caron, Audrey Hepburn, Shirley Mac Laine...

Nu intenționez aici critica acestei clasificări. Ea este în mod evident, adeseori, tributară unei obstinații de a include fiecare star într-o singură categorie precisă. Există mult adevăr, multă observație pertinentă, interesantă și originală aci, dar și multe licențe în interpretarea materialului faptic. Unul din rezultatele acestui arbitrar al lui Patalas este înglobarea unor actori din diferite epoci într-o categorie, a cărei apariție și definire autorul o determină însă strict istoric; de aici contradicția: dacă „tipul tare” este un produs specific al perioadei crizei — și așa este — cum își găsește locul în această categorie un Kirk Douglas, un Burt Lancaster sau un Yul Brynner, expresii evidente ale unei epoci cu totul diferite? Realitatea este că orice clasificare în acest domeniu presupune pe parcurs și o violentare a materialului care trebuie introdus în patul lui Procust și desigur că atunci când spun orice clasificare mă refer și la cea pe care o propun mai jos. Ele rămân însă utile, repet, ca o cheie spre descifrarea unui material istoric, care pentru a putea fi înțeles, trebuie ordonat

A doua categorie este cea a starului — expresie, simbol al unei realități. Fie pe plan social, fie pe cel intim, Rudolf Valentino, de exemplu, a însemnat simbolul unui ideal, spre deosebire de Gary Cooper sau de Spencer Tracy, care reprezentau expresii simbolice ale unei realități: pe de o parte o realitate socială (terenul este vast, începînd cu tendințe sociale spre realizarea unei situații sociale, spre prosperitate, și aci business-ul este privit ca element motor al unei anume categorii sociale etc.; de unde pătrunderea preocupărilor sociale în cinematografia realistă) și pe de altă parte semnificarea unor realități interioare, a unor problematici psihice care se opun idealurilor (răspunzînd întrebării „cum sîntem?” spre deosebire de „cum am vrea să fim?”).

Oricare din direcții le-am urmări, fie cea a evoluției unui singur simbol de-a lungul perioadelor istorice, fie cea a mișcărilor dinlăuntrul cîte unei perioade, descoperim cu oarecare ușurință o ordonare perfect logică a fenomenelor.

Idealul erotic feminin, de pildă, cunoaște o evoluție istorică semnificativă. În primul rînd, o remarcă a lui Patalas atrage atenția asupra unui fenomen interesant: „Totdeauna *un* tip reprezentativ pentru sexul său nu a putut să se mențină decît pentru scurtă vreme în istoria starurilor. Mereu i se opunea, după scurt timp, un alt tip, adesea un fel de negativ fotografic, care avea aceleași trăsături, dar într-o relație răsturnată între lumină și umbră. Numai imaginea și contraimaginea luate laolaltă întipăresc portretul unei perioade. Exemplul clar este opoziția idealului feciorelnic celui al femeii fatale.”

Există însă, în afara celui semnalat de Patalas, și alte fenomene simultane: de pildă revenirea, mereu la alt nivel, a unor anumite tipuri reprezentative de idealuri (care alternează realmente în paralel, cum remarcă istoricul german): nu poate fi trecută cu vederea filiația Mary Pickford — Joan Crawford — Myrna Loy — Ingrid Bergman — Audrey Hepburn, după cum s-ar putea face și un istoric al altei specii: Theda Bara — Mae Murray — Mae West — Rita Hayworth — Marilyn Monroe. Sau iată o altă pistă demnă de urmărit: evoluția tipurilor de idealuri feminine în funcție de conformația corporală. Tipul planturos (între o singură direcție: hipertrofiile mamare la Jayne Mansfield sau Marilyn Monroe, sau tipul planturos în general ca Mae West) este semnul femeii care împlinește dorințele, oferind satisfacție erotică, în opoziție cu tipul slab (Marlene Dietrich, Rita Hayworth) care tulbură, stîrnește patimi și neliniști erotice.

O istorie în detaliu ar putea urmări chiar variațiile semnificațiilor culorii părului: blondul este alternativ semnul purității (Ginger Rogers) sau al incendiului erotic (Mae West, Jean Harlow, Marilyn Monroe).¹

Idealul feminin se schimbă și în funcție de schimbările prejudecăților sociale. Puritatea angelică de tip victorian, conformă unei morale filistine, este reprezentată de un tip de femeie asexuată pentru că rămâne etern adolescentină. Mary Pickford își interpreta personajul — fetița cu coade și nevinovată ca o Evă de dinaintea aflării pomului — și mult după ce îi depășise vîrsta. Stelele de mărimea a doua urmau același standard: Lillian Gish era, din acest punct de vedere, o altă Mary Pickford. Angelica etern prepuberală își găsea partenerul și corespondentul în bărbatul ideal care înfrunta viața cu un etern zîmbet. Ideal erotic și totodată ideal al unui mod de comportare necesar pentru „a ajunge“, Douglas Fairbanks are pe plan moral aceeași puritate minerală ca și Mary Pickford. Adolph Zukor povestește cit de îngrozit a fost cînd a aflat de intenția celor doi parteneri de a se căsători. Producătorul prevedea revolta publicului în fața știrii că idealul său — eterna logodnică a lumii — se va mărita. Nu o spune, dar intuia probabil oroarea

¹ Interesant este că în Europa, în cinematografia franceză de pildă, fenomenul apare mult mai puțin complicat: idealul feminin, ca să mă limitez la un singur exemplu, urmărește două linii distincte, care fiecare în parte, cuprinde câte un anume tip ușor de definit ce se succede cronologic într-o logică filiație: pe de o parte Viviane Romance, Arletty, Martine Carol, și, paralel, Annabella, Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Pascale Petit. Numai Brigitte Bardot reunea cele două caracteristici și devenea prin aceasta un fenomen insolit.

publicului de a-și închipui că această angelică fată va trebui să suporte actul nupțial. Mai cu seamă pentru că, oarecum paralel cu tipul fetei angelice, coexistă și opusul ei, tot atât de schematic în simbolul pe care îl reprezenta: vampa. Se numea Theda Bara și reprezenta duhul răului în relațiile cu bărbații. Fantezia erotică a spectatorului american era legată exclusiv de acest tip de femeie fatală. Privind în urmă, ai impresia că puritanismul filistin era concepția unor oameni care nu cunoșteau elementarele adevăruri fiziologice despre mecanismul reproducției speciei. (Fapt infirmat doar de numărul mereu crescând al adoratorilor vedetei, care se înprospătau parcă în valuri anuale.)

Theda Bara a pregătit și pe femeia emancipată a deceniului al treilea. Interesul pentru erotic nu mai este acum o rușine. Emanciparea (erotică și socială) continuă apoi să fie una din direcțiile de evoluție ale starului feminin american. Obiect erotic, inițial (sau chiar victimă a agresiunii erotice), după un prim pas pe care-l reprezintă reacția violentă în sensul libertinajului (femeia care își ia dreptul de a-și alege ea partenerul și de a nu mai fi element pasiv, supus selecției masculului) urmează o autentică emancipare în sensul năzuinței spre egalitate. Însă cele două tendințe rămân permanent prezente paralel, la diferite trepte: femeia fatală — vampa — pin-up-girl — sex-bomb, pe de o parte și fecioara angelică — tovarășa de viață — buna prietenă-puritatea salvatoare, pe de altă parte. Mișcarea este de la Mary Pickford la Audrey Hepburn și de la Theda Bara la Marilyn Monroe.¹

¹ În Europa, la italieni de exemplu, cele două tendințe pot fi reîntîlnite: de la Lyda Borelli la Silvana Pampanini și Sophia Loren, și de la Allida Valli la Claudia Cardinale.

Sau un alt exemplu: idealul masculin al omului de acțiune, ideal de comportare în satisfacerea a ceea ce se numește „need for achievement“. Omul acțiunii devine de la începutul cinematografiei americane un ideal. Oarecum pueril prin simplismul schematic inițial (Tom Mix, Broncho Bill), el capătă tente diferite prin Douglas Fairbanks. Acesta este primul dintr-o serie foarte variată (incluzînd și alte tipuri în afara omului de acțiune) a ceea ce se numește curent „just a regular guy“ — un băiat obișnuit. De aci caracterul său simbolic. Dar, în același timp, aceasta presupune și o oarecare evadare din sfera schematicului: ca reprezentant al unui tip real — chiar dacă trăsăturile lui sînt idealizate — eroul începe să-și exprime nuanțat virtuțile ideale, să adauge și altele în afara celei esențiale: luptător pentru cauza binelui. Douglas Fairbanks, de pildă, reprezintă și un anume optimism specific anilor acelora („Iubesc rîsul... Bărbatul care în drumul său prin viață, rîde, nu trebuie să se teamă de viitor“), după cum reprezintă și alte năzuințe: aceea spre *tempo* („Cel mai rapid învinge. Viteza este semnul epocii noastre, al țării noastre și este elementul principal în formula succesului“), sau cea spre sănătate („Pentru ca să ai succes trebuie să fii fericit, pentru a fi fericit trebuie să fii sănătos, și pentru a fi sănătos trebuie să-ți îți spiritul și corpul în mișcare“). Douglas Fairbanks rîde, e, așa cum și predică de o exemplară agilitate, este sănătos, și fericit.

Mai tîrziu urmează ceea ce Patalas numește plastic secularizarea eroului. În general, tendința este aceea de umanizare a eroului — om de acțiune. John Wayne, de pildă, reprezintă o etapă importantă a procesului, dar chiar în interiorul carierei *acestui* actor-personaj poți urmări tendința spre

umanizare: de la *Diligența* și pînă la *Rio Bravo* sau la *Cine l-a ucis pe Liberty Valance* ori *Hatari*, eroul cunoaște o evoluție clară în acest sens. Inițial exclusiv om de acțiune, el începe să capete și o viață sentimentală. Evident că toate sentimentele gravitează în jurul acțiunii și îi sînt subordonate. Eroul nici nu știe să-și exprime sentimentele, fiind un etern inhibat (adeseori renunță la femeia pe care o iubește sau, dacă totuși nu renunță la ea, îi face o declarație de dragoste sau o sărută cu o maximă stinghereală). Dar viața interioară justifică, explică acțiunile sale. Pe parcurs, omul de acțiune este înzestrat, pe lingă sistemul mușchiular, și cu o psihologie.

Cu timpul, în chip ciudat, va prima „psihologia”. Rod Taylor acționează totdeauna cu justificarea unor stări psihice, iar Marlon Brando acționează sub impulsul unor declicuri psihice.

Evoluția starului masculin — simbol al unei realități interioare, al unor problematici intime, cunoaște o linie și mai clară. Dacă Douglas Fairbanks era și semnul unui optimism zîmbitor, el a fost continuat ca atare, într-altă perioadă de prosperitate, de tipul William Powell, Clark Gable sau Garry Cooper. Problematika lor intimă consta de fapt într-o lipsă de problematikă. Tipul reprezentativ al frămîntărilor născute de perioadele depressive, de crize își găsește poate exprimarea cea mai clară în Humphrey Bogart. Humphrey Bogart reprezintă tulburătoarea incertitudine a unei generații, în timp ce James Dean este un Humphrey Bogart neurotic, simbol al unui tineret rebel pentru că e dezechilibrat ca și Warren Beatty, în generația următoare). Boala care mocnește într-un Bogart sau Montgomery Clift izbucnește cu violență în James Dean. Ei reflectă o situație, nu reprezintă un ideal.

Idolatrizarea lor este un fel de masturbatie a sistemului nervos. Sau echivalează cu o drogare. Efectele drogului sînt diferite: Brando aţîţă violenţa, în timp ce, mai tîrziu, Anthony Perkins stimulează o euforică şi sterilă visare.



Structurarea starurilor înăuntrul fiecărei perioade istorice este de asemenea semnificativă.

Perioada de pînă la primul război mondial e determinată — în sensul în care ne interesează pe noi, aici, de doi factori: componenţa publicului cinematografelor şi etica victoriană, moralizator mic-burgheză, filistină, care îl caracterizează. Abia după 1914 afluenţa în sălile de cinema începe a spori cu un public diferit, mai cult. Ca în toată lumea pînă atunci, şi cinematografia americană se adresează unui spectator care frecventează în mod obişnuit plăcerile populare specific duminicale. „De la 1908 la 1914, scrie Lewis Jacobs, cinematograful nu face decît să predice. Evenimentele cotidiene sînt supuse unei interpretări morale sau net sentimentale, în timp ce realitatea faptelor dispare în faţa pasiunilor producătorilor.“ Motto-ul producţiilor epocii era „a arăta căile dreptăţii şi a dezvălui, cît mai mult cu putinţă, triumful virtuţii“. Cred că Patalas greşeşte cînd corelează voga cinematografică a westernului cu o coincidenţă a interesului pentru amintirea epocii romantice a cuceririi vestului. Adevărata sursă, se află, cred, aici, pe plan moral: westernul este un admirabil teren pentru valorificarea luptei binelui împotriva răului. Şi atunci, evident, eroii epocii trebuiau să fie ipostaze ale virtuţii, întruchipate fie în fecioara cuminte, fie în tînărul care luptă împotriva răului sau care exprimă, prin sănătatea sa etică (şi fizică), idealul unei societăţi care glorifică simboluri ale virtuţilor

(grav bolnavul Doc Hollyday din *My Darling Clementine*, nu putea apare, de aceea, decît mult mai tîrziu). Nuanţele psihologice nu au ce căuta aici, de aceea eroii epocii sînt extreme: foarte bun sau foarte rău. De aci şi caracterul desuet al acelor filme. Mary Pickford şi Douglas Fairbanks sînt simboluri ale acestei ere, la fel ca şi primii westerner-i.

În perioada primului război mondial, filmul hollywoodian şi-a căpătat funcţia pe care aş numi-o, prin analogie, creştinească: contradicţiilor sociale, mizeriilor curente, li se oferea o compensaţie printr-o evadare din realitate într-o lume de vis care cuprindea toate soluţiile situaţiilor insolubile pe planul cotidian. Iar lumea de vis — raiul — devenea accesibilă chiar în răstimpul vieţii acesteia terestre, în sălile cinematografelor. Se năştea, imperceptibilă ca atare, o nouă religie care îşi avea credincioşii ei. Sărăcia, mizeria, erau eliminate de pe ecran în favoarea marilor spectacole comice, sentimentale sau de aventuri. „Viziuni de pace şi de linişte, o viaţă în care totul se scurgea lîn, neted şi spre bine — scrie Jacobs — iată tot ce prezenta acum publicului cinematograful în formă de aventură sentimentală. Lung-metraje comice şi spectacole cu «frumoase care se scaldă» contribuie la distragera atenţiei publicului de la duritatea problemelor cotidiene.” Desigur că şi starurile în vogă sînt adaptate acestei realităţi: femeile de pe ecran trebuie să aibă tocmai ceea ce le lipseau celor din realitate, curătate fiind de eroi ca Wallace Reid. Aşa se explică rezultatul testului făcut de Cecil B. de Mille cu *Male and Female — Bărbat şi Femeie* (de Mille produce, simultan, în vederea unui sondaj al gusturilor publicului, trei filme diferite: unul exotic, un film de natură romantică şi o sex-drama. Cea din urmă se dovedeşte a fi, prin succesul comercial

noua tendință a intereselor publicului: era tocmai *Male and Female*).

Perioada următoare înseamnă dezechilibrul de imediat de după război și apoi prosperitatea care i-a luat locul. Toate acestea corespund cu o dublă și contradictorie expresie pe planul starurilor-simbol. O primă tendință a deceniului al treilea e cea exprimată de Douglas Fairbanks din această perioadă, despre care un critic american scria: „într-un moment critic al istoriei americane a apărut Douglas Fairbanks, care cunoaște toate răspunsurile și încă fără a-și propune să fie altceva decât omul mediu...” Paralel însă, perioada este și cea a unor alte problematici pe acest plan. „Jazz-era” cum a numit-o F. Scott Fitzgerald, perioada „generației pierdute” e astfel rezumată de scriitor: „Toți zeii sînt morți, toate luptele pierdute, toate credințele în oameni zdruncinate”. Vechile dogme morale, convențiile antebelice, devin cauze ale revoltei unei generații care se vrea eliberată de canoanele etice. Cinismul, libertinajul, senzualitatea exacerbată și de frenezia ritmică a jazzului, care și-a împrumutat numele epocii, devin caracteristici ale acestei perioade. Lewis Jacobs notează: „După prăbușirea, pe ecran, a căsniciei și a vieții familiale, s-au prăbușit principiile morale pe toată linia. Necuviința, promiscuitatea, relațiile sexuale nepermise de morala convențională și comportamentul imoral în general erau prezentate drept caracteristici principale atât pentru oamenii căsătoriți, cît și pentru celibatari. Filmele oglindeau moda cu localuri intime cu «cocktail party», cu «speakeasies», cu festinuri orgiastice, moda sfidării oricărei legi scrise și nescrise. Moralitatea însemna o povară inutilă și a face dragoste, divertismentul, senzațiile fine de toate felurile deveneau preocuparea principală

a națiunii, sau cel puțin aceea a națiunii reprezentată pe ecran.“ Freudismul aduce o nouă lumină asupra relațiilor dintre sexe. În genere, Europa pătrunde masiv în cinematograful american, care la rândul lui devine dominant — și pe plan economic — în Europa.

Descoperirea Europei se face simțită și la Hollywood în această perioadă fitzgeraldiană (deși Fitzgerald nu prea însemna o prezență în atmosfera hollywoodiană) și „generația pierdută“ își caută inevitabil noi idealuri. Noutatea înseamnă opoziție. Femeia obiect pasiv fie al pasiunii nobile, fie al agresiunii, rămîne în domeniul provincialismului. Simbolul se emancipează o dată cu emanciparea ființei pe care o simbolizează. Îngerii coboară pe pămînt, și, uneori, prin antagonism, capătă aspecte diabolice. Saltul la antipod presupune implicit prezența schematicului. Cinematograful participă din plin la această furie a abandonării simțului responsabilității sociale, a negării moralei tradiționale (spre sfîrșitul decadei, tot cinematograful va cunoaște, o dată cu literatura, apariția unui realism, cu puternice accente critice, formă nouă a revoltei pe plan social. Reacția la libertinajul decadent îl marchează cu forță însă opera lui Stroheim și anume încă de la începutul perioadei). Feminizarea femeii are loc sub auspiciile emancipării: femeia devine conștientă de feminitatea ei, ceea ce presupune înainte de toate dreptul ei de selecție, spre deosebire de predecesoarea ei antebelică, care putea doar să fie aleasă (*Male and Female* — filmul lui Cecil B. de Mille, care deschidea noua epocă, este istoria unei femei care, în ciuda prejudecăților sociale, își alege bărbatul pe care îl vrea). Anii aceștia sînt cei ai idolatrizării unor staruri ca Gloria Swanson, Pola Negri, Mae Murray, Nor-

ma Talmadge și apoi, ca expresie a acelor „Roaring Twenties”¹, Clara Bow („The Brooklyn Bonfire”²), Louise Brooks, Joan Crawford și o serie de exemplare de „Jazz Baby”. Idealul viril suferă și el modificarea corespunzătoare. Abstracția virilității — tipul etern surizător, mereu în acțiune, automat de caramele care își manifestă caracteristicile abstract virile la fiecare introducere de monedă — dispare cu încetul pentru a face loc unui mascul concret. Creație a bărbaților, idealul viril antebelic este înlocuit cu o creație feminină: bărbatul așa cum îl visează femeia. Rudolph Valentino nu ride mereu — e trist, suspină, năzuiește spre dragostea femeii pe care o învăluie în incandescența adorației lui. Paradoxal, de aci derivă și o anume feminitate a idolului masculin.

Perioada imediat următoare, cea a crizei și a depresiunii, cu toate sechelele ei: șomaj, derută, gangsterism, elimină brusc idoli edulcorați, făcînd loc acelor „tough guy” care începînd de la „Little Caesar” al lui Edward G. Robinson și „The Public Enemy” al lui James Cagney vor continua pînă în zilele noastre. Expresie nemijlocită atît a gangsterismului, cît și a durității, a asprimii vieții din acea epocă, eroii „hard boiled” devin semne ale unei realități și idoli totodată.³

Duritatea vieții din acei ani, amărăciunea, disperarea, este — pe ecran — echilibrată la început de continuarea preocupărilor tematice din perioada precedentă, revitalizată însă cu inoculări vitami-

¹ Este denumirea curentă a deceniului al treilea, a veseliei explozive din acei ani.

² Bonfire = foc aprins în aer liber.

³ Aceasta este, în Franța, perioada similară: perioada Gabin. S-ar putea foarte bine face o paralelă între Cagney-Robinson-Bogart și pe de altă parte, Gabin.

nizate ca *Broadway Melody* și toată seria de filme muzicale care apar o dată cu lansarea sonorului. Paralel însă, ecranul exprimă și o nouă tendință: aceea a abordării problemelor sociale. Evident că astfel se nasc și starurile-simbol corespunzătoare. Nedreptățile sociale își găsesc expresia pe ecran și tendința se va accentua în perioada următoare.

Pe planul starurilor feminine, deceniul al patrulea înseamnă domnia unei Mae West, Jean Harlow sau Barbara Stanwyck, dar și a Gretei Garbo sau a Marlenei Dietrich. „Fata modernă, scrie același Jacobs, trece de la *flirt* la libertinaj, din *jazz-baby* devine *baby-vamp* și apoi femeia de lume sofisticată... Colleen Moore, Clara Bow, Sue Carol... Louise Brooks și Joan Crawford personifică tipul «frivol, liber și sceptic, cu trupul slab, expunând picioare lungi și părul scurt și cu privirea îndrăzneată»... Gloria Swanson, Pola Negri, Norma Shearer și Greta Garbo erau prototipurile femeii ultracivilizate, decepționate, neliniștite, senzuale și nevrotice, care «își trăiește viața». „Sex-appeal-ul devine o caracteristică, sub orice denumire se face cunoscut, iar publicitatea de lansare a filmului *Gentlemen prefer Blondes* — Domnii preferă blondele va cuprinde și această frază: „dacă nu aveți dorința de a vedea acest film... înseamnă că la dvs. ceva nu merge cum trebuie“. Pe nesimțite se trece apoi la anii echilibrați ai prosperității „New-Deal“-ului care schimbă din nou configurația starurilor americane.

Perioada „New-Deal“-ului rooseveltian, epocă de prosperitate economică, este întreruptă de cea a războiului și urmată apoi de perioada postbelică a unei noi „generații pierdute“, revoltată împotriva lumii în care nu-și găsește locul. În sfârșit, urmează perioada contemporană cu toate caracteristicile pe care i le cunoaștem. Și acum, de pildă, neliniștii

specifice acestor ani, neliniştii cunoscute îi corespund tipurile diferenţiate de staruri, de la Anthony Perkins la Warren Beatty; interesant e că acum iar se schimbă caracteristicile unor staruri din trecut care se adaptează noilor cerinţe: Clark Gable din *The Misfits* e altul decît cel pe care îl ştiam de dinainte, de pildă.

În fiecare din aceste perioade starurile-simbol devin expresia unor realităţi sau năzuinţe. Dar să ne oprim cu exemplificarea, socotind cele amintite pînă acum suficiente pentru a constata în ce măsură starurile reprezintă un fenomen specific al istoriei sociale.

Desigur că toate acestea sînt date schematice doar, şi nu reprezintă o istorie, ci simple marginalii fragmentare la istoria starurilor care, repet, mai aşteaptă să fie scrisă.

FIȘE SIGNALETICE¹

Aceste fișe, ca și tabelul a cărui detaliere o reprezintă, suferă inevitabil de câteva neajunsuri: nu sînt complete, nu permit, prin însăși natura lor, o prea mare nuanțare și rămîn de aceea într-un fel schematice. Există staruri care nu sînt un simbol linear ca *in vitro*, ci prezintă o serie de nuanțe, alcătuind combinații ale unor elemente simbolice variate; sînt altele care au cunoscut o revenire (termenul englez *comeback* a și devenit o noțiune în istoria hollywoodiană), cînd semnifică altceva decît în prima lor perioadă de *stardom*. De aceea unele nume revin în mai multe locuri. Fișele acestea au doar rostul de a oferi puncte de reper, mijloace de orientare în istoria complicată și nuanțată a starurilor. Este, în fond, o încercare de a ordona materialul faptic în vederea unei explicitări nu a fiecărui star în parte, ci a fenomenului ca atare.

¹ Pentru a înlesni consultarea, fișele care urmează după tabelul sinoptic, ca o detaliere a acestuia, sînt ordonate alfabetic.

STARURILE ÎN CINEMA-
(TABEL)

PERIOADA	I. N Ă Z U I N Ț Ă				
	1. E R O T I C Ă		2. „NEVOIA DE REALIZARE”		
	a) Femei	b) Bărbați	A. SITUAȚIE		B. COM- a) Femei
			a) Femei	b) Bărbați	
ANTE- BELICĂ	Mary Pickford Lillian Gish Theda Bara ..	Douglas Fairbanks		Douglas Fairbanks	Mary Pickford
STABILI- TATEA - „JAZZ- ERA”	Alla Nazimova Pola Negri Gloria Swanson Mae Murray Norma Talmadge Norma Shearer Clara Bow Louise Brooks	Rudolf Valentino Ramon Novarro John Gilbert John Barrymore	Alla Nazimova	Douglas Fairbanks	Louise Brooks Gloria Swanson Norma Shearer Mae Murray Clara Bow Joan Crawford
DEPRESI- UNEA	Barbara Stanwyck Mae West Greta Garbo Marlene Dietrich Jean Harlow	James Cagney	Joan Crawford	Edward G. Robinson James Cagney Fred MacMurray	Jean Harlow
PROSPE- RITATEA	Greta Garbo Marlene Dietrich Jean Arthur Heddy Lamarr	Tyrone Power Charles Boyer Robert Taylor Clark Gable Gary Cooper	Bette Davis Mirna Loy		Bette Davis Carole Lombard Ingrid Bergman
RĂZBOI- UL	Dorothy Lamour Ann Sheridan Betty Grable Lana Turner	Erroll Flynn Robert Mitchum			Betty Grable Lana Turner Katherine Hepburn
PERIOA- DA POST- BELICĂ	Rita Hayworth Jane Russell Ava Gardner	Burt Lancaster Montgomery Cliff Marlon Brando James Dean			Ava Gardner
PERIOA- DA CON- TEMPO- RANĂ	Anita Ekberg Jane Mansfield Marilyn Monroe Audrey Hepburn Leslie Caron Shirley Mac Laine Faye Dunaway Nathalie Wood	Charlton Heston Tony Curtis Val Brynner Rod Taylor Anthony Perkins			Marilyn Monroe Shirley Mac Laine Doris Day Kim Novak

TOGRAFIA AMERICANĂ
SINOPTIC)

PORTARE	II. REALITATE			
	1. SOCIALĂ		2. INTERIOARĂ	
	a) Femei	b) Bărbați	a) Femei	b) Bărbați
Broncho Bill William Hart	Mary Pickford		Lillian Gish Mac March	
Tom Mix Douglas Fairbanks	Alla Nazimova Gloria Swanson	Wallace Reid	Gloria Swanson Pola Negri Norma Talmadge Clara Bow Louise Brooks	Wallace Reid Charles Ray Ronald Colman
James Cagney	Barbara Stanwyck	Edward G. Robinson James Cagney Paul Muni	Greta Garbo	
Tyrone Power William Powell	Rosalind Russel Judy Garland Margaret Sullivan Loretta Young Jeannette MacDonald Ginger Rogers Olivia de Havilland June Allyson Joan Fontaine Claudette Colbert	Spencer Tracy Fred MacMurray William Powell Gary Cooper	Bette Davis Mirna Loy Jean Harlow Jean Arthur Carole Lombard	James Stewart
John Wayne Errol Flynn Robert Mitchum Humphrey Bogart	Katharine Hepburn	Henri Fonda	Katharine Hepburn	Humphrey Bogart Bing Crosby
Humphrey Bogart Marlon Brando James Dean			Ava Gardner	Montgomery Clift Marlon Brando James Dean
Gregory Peck Rock Hudson Rod Taylor Paul Newman Anthony Perkins Warren Beatty			Pier Angeli Elizabeth Taylor Marilyn Monroe Katharine Wood Faye Dunaway Kim Novak Doris Day	Paul Newman Anthony Perkins Warren Beatty

NOTĂ: Tabelul este deliberat incomplet și inevitabil departe de precizie deoarece starurile, în majoritatea lor, nu sînt perfect încadrabile într-o anumită rubrică exclusiv, sau într-o perioadă exact delimitată. Tabelul acesta are de aceea doar rolul de a semnala exemple posibile și de a oferi totodată posibilitatea constatării, prin comparație, a înscușurii varietății tipologice a starurilor (în acest ultim sens, chiar și frecvența unor nume care revin în rubricile diferite, este semnificativă).

JUNE ALLYSON: Vezi: Judy Garland.

PIER ANGELI: Compresă calmantă pe artritele psihice ale rebelilor dezaxați. P.A. este, într-un fel, o nouă ediție a unei Myrna Loy, a unei Jean Arthur sau Ingrid Bergman, să zicem.

JEAN ARTHUR: *Stardom* târziu, abia în 1939 (mai mult decît un deceniu după debut). Ce altceva își poate visa un bărbat american liniștit (un Gary Cooper sau James Stewart), de vreme ce Myrna Loy nu mai este disponibilă decît o soție model ca J.A.? Asta a și fost.

THEDA BARA: Femeie fatală înconjurată de mister (legenda a vrut să descopere în numele ei de artistă o anagramă după *Arab Death* — Moarte Arabă — și publicitatea din jurul ei avea totdeauna o notă macabru-misterioasă: simboluri ale morții, cranii, mumii, corbi etc.) Lansată în filmul *A Fool there Was* după povestirea lui Rudyard Kipling *The Vamp*, ea devine prima vampă din istoria filmului. Un erotism dens, învăluitor o caracterizează și o face prima dintr-o serie genealogică care va ajunge pînă la Rita Hayworth și Ava Gardner.

JOHN BARRYMORE: Ideal masculin cum îl desemnează porecla („The Profile“ — pentru că avea un profil socotit superb), dar totodată bun actor care cobora de pe altarul starului pentru a oficia o interpretare dramatică magistrală în slujba cîte unui rol complex și dificil. Cînd își întorcea fața rămînînd iarăși în profil, J.B. își păstra tot farmecul viril prin care se înrudea cu ceilalți amanți din filmele epocii.

(Există și un revers al aceleiași monezi: ERICH von STROHEIM — reacția publicului față de el este contrară aceleia la idealurile masculine cunoscute. „The Man you Love to Hate“ — cum am mai amintit că îl lansa odată publicitatea — reprezintă o ipostază a brutalității, reprobabilă, dar nu totdeauna respingătoare. Dimpotrivă, într-un

sistem de codificare a simbolurilor, Stroheim este acela al virilității intensive, înfricoșătoare dar totodată excitantă. (Femeile tremură în fața lui și îl adoră, notează istoria anecdotică a cinematografului. Este însă totodată un exemplar aparte, specific, al tipului respingător prin brutalitate; mai departe, „Ticălosul“ ca opus al „Junelui prim“, este întruchipat de actori ca BORIS KARLOFF sau PETER LORRE sau LON CHANEY, staruri pentru care s-au scris scenarii speciale. Totodată apare și tipul unui ADOLPHE MENJOU — oponent clasic al Eroului — cinic seducător, ticălos rafinat, un fel de „negativ“ al eroului, care, cu ajutorul lui, își poate evidenția calitățile. Toți sînt tipuri al căror rol este acela de catalizator în provocarea reacției de afirmare a idealului masculin în stare să salveze din fața lor idealul feminin. Într-o lume a noțiunilor ideale, „ticălosul“ aduce elementul realității vitrege.)

WARREN BEATTY: E singurul succesor posibil al actorului care a fost și continuă să fie *unic*: Humphrey Bogart. W.B. e greu de definit și o eventuală analiză ar descifra în personalitatea actorului elemente pe care le găsisem la James Dean, la Marlon Brando, dar și acea imensă tristețe bogartiană. Ca și Bogart, W.B. acționează totdeauna în gol — de la filmul care l-a lansat *Splendor in the Grass* — *Splendoare în iarbă* și pînă la *Bonnie and Clyde* — trăind mereu dubla tragedie a inutilității fatale a acțiunii și a conștiinței acestei fatalități. Ca și Bogart, W.B. înseamnă un destin.

INGRID BERGMAN: Tipul definit de Richard Schickel ca „femeia care nu are decît pretenții neînsemnate, dar care ar răspunde îndată și cu plăcere satisfăcînd toate pretențiile celorlalți față de ea“. O prezență pașnică așadar, cordială, liniștitoare. Este totdeauna credincioasă și orice bărbat poate conta pe ajutorul ei în momentele de îndoială sau chiar de primejdie. Însă întreaga ei docilitate nu ar valora nimic dacă I.B. n-ar avea un farmec cu totul aparte.

Este de aceea femeia despre care americanii, dacă ar fi francezi, ar spune: „Comme on n'en fait plus“. Mai mult decît un ideal, I.B. este un vis...

HUMPHREY BOGART: „În anii în care America a început să suporte efectele celui de al doilea război mondial... Bogart era simbolul a ceea ce au simțit americanii în fața acestui război“ (Patalas) (vezi „dosarul“ Bogart la capitolul următor).

CLARA BOW: Exuberantă, dezlănțuită, atractivă prin acel „ceva“ pe care îl și personifică („It“ — invenție a scriitoarei Eleanor Glynn și în același timp titlul filmului cu C.B., care devine „It-girl“, noțiune cese va numi apoi mai explicit sex-appeal). C.B. are, cum spune Patalas, „inocența unei adolescente și experiența unei femei coapte“. Expresie tipică a anilor numiți „Roaring Twenties“, C.B. simbolizează în egală măsură un ideal erotic și unul de comportament: ea e femeia așa cum o visează bărbații acelei epoci și totodată așa cum visează femeile să fie. Într-o viitoare epocă asemănătoare, o va continua Marilyn Monroe preluîndu-i, în titlul unui film, chiar și indicativul „*Some Like It Hot*“.

CHARLES BOYER: Amant și cinic, Valentino și Menjou, dulceată și otravă. Fascinează femeile cu ochii intensi și catifelați totodată, și exploatează pulsațiile unei vine proeminente de la tîmpla dreaptă, care transmite totdeauna emoția sa în fața partenerei. E frumos și o știe, învăluind femeia cu vocea, înainte de a o cuprinde cu brațele. Hipnotizate parcă (așa ca în fața lui Valentino) femeile pică (fie ele o Garbo sau o Ingrid Bergman) în fericire erotică (cînd e latura Valentino) sau în disperarea înșelării (cînd e ipostaza Menjou). Dar tot timpul vîna de la tîmplă emite semnalele fascinatorii.

MARLON BRANDO: Revoltat împotriva unei lumi care îi este ostilă, violent și crud, cu sentimentele sfărîmate

înainte de a le avea, M.B. a fost simbolul acelui tineret în blue-jeans, aspru și rebel fiindcă e nemulțumit că nu-și găsește locul. A fost simbolul unui tineret disperat care nici măcar nu era iconoclast, pentru că nu a avut niciodată divinități în care să creadă. Un mit al universului lipsit de mituri. O dată cu vârsta, Brando a devenit, bineînțeles, un altul. Regizorul John Frankenheimer spunea că Kirk Douglas visează mereu să fie un Marlon Brando. Cred că această afirmație îl caracterizează bine și pe M.B.

LOUISE BROOKS: Interpreta din *Lulu* a lui Pabst (după Asta Nilsen și înainte de Nadja Tiller) semnifica feminitatea nu frivolă, dar total liberă în comportament și conduită, o sexualitate care aduce distrugere, nu pentru că se opune filistinismului, ci pentru că își subordonează magnetic tot ce o înconjoară și chiar și pe sine.

YUL BRYNNER: Părul ondulat cu fierul al lui Robert Taylor a fost ras cu briciul și astfel Y.B. reprezintă o virilitate fascinantă, impregnată cu o violență, lipsită însă de brutalitate. „Tough-guy“ devine în anii noștri mult mai nuanțat decât cel care reprezenta tendințe nete și extreme în deceniile precedente.

JAMES CAGNEY: Un Edward G. Robinson distilat, purificat de tot ceea ce este altceva decât pur și simplu cruzimea unui om de afaceri din epoca nemiloasă a depresiei. Stenic, sănătos, voinic, J.C. este în întregime concentrat asupra treburilor sale care constau, accidental, nu în exploatarea rece și crudă a unei plantații de bumbac, ci în gangsterism. Faimosul său gest din *The Public Enemy* — *Inimicul public* când fără să clipească și nici măcar din furie oarbă, strivește în obrazul partenerei sale o jumătate de grape-fruit — este definitoriu. A murit definitiv, s-ar părea, languiosul Valentino și romanticul Fairbanks. Domnește acum cruzimea rece, totală lipsă de sentimente, de duioșie. Dar, cum remarcă Richard Griffith, intențiile autorilor acestui film „erau fără îndoială sociologice, dar reac-

țiile publicului au fost deseori de natură romantică. Fetele mureau de dorința de a simți strivindu-li-se pe față un grapefruit, și eroii duri, ca să nu zic sadici, ca Gable sau Cagney au devenit idealul bărbaților și femeilor.“ În felul acesta, J.C. se alătură starurilor care constituie simboluri ale unui ideal viril.

LESLIE CARON: Reprezintă și ea, ca și Audrey Hepburn, cu care se aseamănă ca simbol, o pătrundere a feminității europene în universul american.

LON CHANEY: Vezi la: John Barrymore.

MONTGOMERY CLIFT: Simbol al tineretului american postbelic, cu neliniștile, pesimismul, amărăciunile și dezechilibrul său. „Clift este primul dintr-o serie întreagă de eroi neurotici. Un idol bolnav — un bolnav *ca* idol: așa ceva nu a existat înainte de Clift“ constată pe bună dreptate Patalas.

CLAUDETTE COLBERT: A avut același „emploi“ ca Joan Fontaine, de pildă în primul film în care apare tipul feminin desemnat de Patalas drept cel al „bunei camarade“. În *It Happened One Night* — *S-a întâmplat într-o noapte*, C.C. face cuplu cu Clark Gable. Plină de temperament și vitalitate, voluntară, cu haz, C.C. este o interpretă ideală a genului „sophisticated comedy“, dar prezintă cu aceleași trăsături esențiale chiar și în westernuri.

RONALD COLMAN: Onest, dar și cu o oarecare duritate (ca aceea specifică unui ofițer englez din Indii), un gentleman, dar ca atare, outsider, R.C. are câte ceva din toți predecesorii săi, într-un aliaj specific, pe care, la începuturile carierei sale hollywoodiene, Laurence Olivier va voi să le preia fără a reuși (și fără a avea nevoie de altminteri), fapt care îi permite lui R.C. să-și păstreze unicitatea.

GARY COOPER: Reprezintă tipul americanului: mediu: „Am jucat rolul lui Mr. Average¹ Joe American. Un

¹ Average = medie.

băiat mediu din mijlocul Statelor Unite. Și apoi am început să cred eu însumi în aceasta... Gary Cooper, un Charlie mediu care a devenit actor de film". Ideal masculin, G.C. era un om de acțiune, cowboy, dar potrivit unei formule folosite în legătură cu el, „cowboy-ul ca play-boy". Din westernuri ajunge apoi personaj în filme de gangsteri dar din întîmplare, nu din vocația lui, ci a personajului și cînd altădată devine potentat, om la putere, lucrurile se petrec tot fără voia lui, el reacționînd cu naivitatea omului de rînd nebîntuit de taifunurile setei de putere. G.C. își păstrează în orice mediu imacularea și acest produs specific, reprezentativ, al anilor cînd s-a lansat, rămîne același depeizat, stingher într-o lume în care nu mai reprezintă media. Ca erou în *Ten North Frederick* (1958) se spune despre el în film: „Era un gentleman într-o epocă în care gentlemanul nu mai avea curs".

JOAN CRAWFORD: Rolul pasiv al femeii era de mult depășit cînd apare J.C. În centrul atenției ajunge femeia plină de inițiativă. La început e vorba de inițiativa erotică, apoi de cea socială, ca la J.C., ale cărei personaje evoluează de la sexualitatea agresivă la activitatea energică pe planul realizării sociale a femeii (în această a doua ipostază, ea se întîlnește cu Bette Davis). J.C. îi domină pe bărbați pînă la a ajunge o dresoare care îi conduce cu biciul (*Johnny Guitar*). Despre această J.C. tîrzie scrie François Truffaut (și faptul este interesant și pentru că punctul final al carierei actriței aruncă o anumită lumină asupra întregii ei traiectorii): „Ea este astăzi în afara limitelor frumuseții. A devenit ireală ca propria ei fantomă... voință de fier (sens figurat), obraz de oțel (sens abia figurat). E un fenomen. Se virilizează îmbătrînind..."

BING CROSBY: Este, cîntînd și glumind, americanul mediu din anii deceniului al cincilea. Nici măcar nu cîntă ca o vedetă ci, cum remarcă cineva, așa cum își închipuie fiecare bărbat că ar cînta el însuși sub dușul zilnic.

TONY CURTIS: Este un Robert Taylor în ambalaj nou, re-juvenilizat. Când — rareori — renunță la a exploata insistent și exclusiv farmecele sale faciale și musculare, poate fi și un actor acceptabil.

BETTE DAVIS: Poate cea mai mare actriță americană a deceniului al patrulea. Femeie de acțiune, adesea aspră, autoritară, Bette Davis devine prin aceasta un ideal, rămânând însă, prin neliniștea interioară și ceea ce o generează, expresia unei realități. Opusă tipului vampi — și categoric opusă canoanelor estetice ale Hollywood-ului — B.D. exprimă o energie autoritară care-i maschează dezechilibrul interior: contradicția dificilă, adeseori tragică, a americanei care vrea să împace nevoia de a se impune pe plan social și erotic totodată. A fost o regină a cinematografiei americane și guvernatorul statului în care s-a născut a decretat sărbătoare națională ziua ei de naștere. Este una din cele mai mari actrițe pe care filmul — nu numai american — le-a avut vreodată.

JAMES DEAN: Rebel fără o cauză, cum se numește filmul care l-a consacrat, idol al unui tineret fără idoli. Revoltat, ca și Brando, inadptabil, asocial ca și acesta, J.D. devine cu adevărat simbol mitic abia *după* moartea sa și *prin* aceasta: mort într-un accident de automobil, victimă a vitezei de 180 km/oră cu care gonea. Și goana aceasta este, ea însăși, simbolică.

MARLENE DIETRICH: Într-un fel iubește Afrodita, într-alt fel Pallas Athena... Marlene Dietrich este simbol al Erosului, dar încarnată într-unul al sex-appeal-ului care polarizează dorințele celor din jur. A fost denumită pur și simplu „Idolul“. Fără să ardă niciodată, M.D. incendiază bărbații care o întâlnesc. Hetairă, aventurieră sau orice altceva, M.D. nu aducea satisfacții erotice, ci făcea doar să apară dorința. Astfel ea este mai mult decât un ideal: e o obsesie. Avea, ca și Greta Garbo, un mister cu totul

personal. S. Krakauer scrie despre personajul din *Îngerul albastru* care a lansat-o: „În Lola Lola, sexualitatea a căpătat o nouă încarnare. Această prostituată mic-burgheză din Berlin, cu picioarele ei provocatoare și comportarea ei puțin aleasă, respira o impasibilitate senzuală, care excita bărbații să afle secretul ascuns dincolo de egoismul ei dur și de recea ei aroganță. Că un asemenea secret trebuie să existe o dovedea și vocea voalată, vibrînd de amintiri nostalgice și de speranțe pătimase cu care cînta că este «făcută din cap pînă-n picioare pentru dragoste». Evident că impasibilitatea nu dispărea și poate că în fond nu exista nici un secret.” Ceea ce nu împiedică obstinată lui căutare decenii de-a rîndul de către adoratorii care au zeificat-o.

FAYE DUNAWAY: Tot ce a fost tristete în Bette Davis sau Katharine Hepburn, tot ce a fost dureroasă căutare a perechii la Ava Gardner sau Lana Turner, se întîlnește în F.D. E o frumusețe care își caută rostul, pe care nu îl poate găsi niciodată pentru că reprezintă propria sa distrugere.

ANITA EKBERG: Altă circumferință, altă încarnare a unui hedonism păgîn. Caricatura — cu un iz cam catolic — a acestui simbol o întîlnim în episodul lui Fellini din *Boccacio 70*: A.E. este aici simbolul unei obsesii.

DOUGLAS FAIRBANKS: Titlul unei piese în care a obținut un răsunător succes a devenit motto-ul lui D.F.: „*He Comes Up Smiling*”¹. Surîsul dezinvolt cu care acest bărbat se realizează, devine caracteristica sa. Poate că de la el se trage acel optimist „*Keep smiling*”² specific american. D.F. este totodată îndrăzneț și întreprinzător. Vestul sălbatic este depășit în filmele lui și ajungem în domeniul unei civilizații citadine în care eroul yankee își însușește lozinca președintelui Coolidge: „His business is busi-

¹ El reușește prin zîmbet.

² Nu înceta să zîmbești.

ness" (Afacerea lui e să facă afaceri). Expeditiv și entuziast optimist, iată trăsăturile eroului — ideal al americanului obișnuit, care crede în primatul acțiunii — și acestea îi asigură eficacitatea. În a doua perioadă — de capă și spadă — D.F. adaugă și ironia. Dar curînd locul său de idol va fi luat de Valentino.

ERROL FLYNN: Urmează linia lui Douglas Fairbanks, cu mai puțină puritate, fiind un aventurier — în viață ca și pe ecran — temerar în acțiunile sale și totodată ideal erotic în măsura în care o dovedește succesul său din *Adventures of Don Juan — Aventurile lui Don Juan*.

HENRY FONDA: Se poate mișca în voie în oricare dintre rubricile acestei (sau oricărei alte) clasificări. În *Fructele miniei* sau în *The Long Night — Lunga noapte* (fiind prevăzut mai târziu și ca virtual interpret al *Hopiilor de biciclete* al lui De Sica) exprima realitatea socială a unor păături muncitoare, în timp ce în diferite alte roluri a exprimat cele mai variate straturi sociale, mergînd pînă la interpretarea rolului președintelui Statelor Unite. În *My Darling Clementine — Draga mea Clementine*, *Jessie James*, *The Return of Frank James — Întoarcerea lui Frank James*, *Fort Apache* etc, Henry Fonda este erou de westernuri, ideal de comportare. Pierre Bezuhov în *Război și Pace* sau unul din cei *Twelve Angry Men — Doisprezece oameni furioși*, el dezvăluie o realitate interioară — filtrată de perspectiva istoriei, deși actualizată prin maniera interpretării, în primul, sau strict contemporană, în cel de al doilea. H.F. nu este o cheie universală care deschide orice ușă ce trebuie deschisă, ci o plurivalență care își găsește locul potrivit în multiple ipostaze și locuri.

JOAN FONTAINE: Reprezentantă tipică a unei variante a tipului reprezentat de Judy Garland & Co., variantă denumită „the good bad girl“ (buna fată rea).

CLARK GABLE: Un nou ideal viril, moștenind de la predecesorii săi o anume duritate virilă, dar și un farmec specific bărbatului decis să cucerească femeia care îi place (pe care o și iubește). Înfruntă femeile pe care le dorește începînd de la Claudette Colbert în *It Happened One Night* și pînă la Vivian Leigh în *Gone With the Wind* — *Pe aripile vîntului*. Cînd înfruntarea nu are loc din lipsă de combătante, C.G. rămîne la nivelul unui inexpressiv element tonic. Este semnificativ faptul că, o dată cu William Powell, C.G. se lansează în comedia care va fi denumită „Screwball comedy”¹. Sfîrșitul carierei sale este acel admirabil *The Misfits* în care apare în amurgul virilității sale, cucerind dragostea unei alte „outsider” sociale dar exploziv erotice — Marilyn Monroe. C.G. era fermecător, nu frumos ca un Valentino, sau mascul violent ca un Cagney, ci pur și simplu fermecător. Un gen, care, prin numeroșii săi reprezentanți, va face vogă.

GRETA GARBO: Simbol al feminității, simbol al femeii a cărei întreagă existență fizică și spirituală gravitează în jurul nucleului — Eros. A fost denumită „Divina”. G.G. exprimă deznădejdea în fața lumii maculate din jur și beatitudinea în fața împlinirii erotice. E un simbol universal și un ideal universal totodată: orice femeie ar vrea să fie ca ea, să iubească și să fie iubită ca ea, orice bărbat rîvnește o asemenea femeie ca obiect al iubirii sale sau să fie el însuși obiect al unei asemenea iubiri. Concretă prin caracterul erotic al simbolului pe care îl reprezintă, adică prin incandescența dragostelor ei, abstractă totodată prin perfecțiunea ireală a tuturor trăsăturilor posibile ale eroticului, G.G. e astfel opusă acelei „sex-bomb” care îi va urma curînd. Caracterul abstract al Gretei Garbo o proiectează poate, cel mai mult pe ea dintre toate starurile, în universul mitologic. Este oarecum o abstracțiune a desăvîrșirii

¹ Comedia nebună.

simbolice, care-și găsește analogia numai în imortalitatea divinităților mitologice. De aci și misterul ei (întreținut însă și cu mijloacele periferice ale legendelor); G.G. a înțeles, sau a intuit această calitate cu totul aparte, dăruindu-și singură imortalitatea prin retragerea timpurie și definitivă din profesiune. Cea care se plimbă prin lume cu ochelari negri și într-o obstinată tăcere și refuz de exhibiție este o persoană particulară. G.G. și-a câștigat imortalitatea prin actul abdicării de la „stardom“.

AVA GARDNER: „Fata care se culcă cu un băiat și descoperă abia atunci că îl iubește“, comentează Schickel. Zeiță erotică, poate aduce fericirea, dar și distrugerea partenerului ei erotic. Joacă în filme după scrierile lui Hemingway. Există mituri despre A.G. Dar cred mai degrabă că A.G. este ea însăși un mit: mitul sex-zeiței (și mă surprinde că publicitatea nu a descoperit această noțiune care este altceva decât sex-bomb). Sloganul care o lansa pe piață nu este exclusiv publicitar: „cel mai frumos animal din lume“. A se citi: animal = animal de rasă.

JUDY GARLAND, ROSALIND RUSSEL, MARGARET SULLAVAN, LORETTA YOUNG, JEANNETTE MAC DONALD, GINGER ROGERS, OLIVIA DE HAVILLAND, JUNE ALLYSON: Reprezintă tot atâtea expresii ale femeii brave, cinstite, casnice, domolindu-și insatisfacțiile, găsindu-și echilibrul în preajma soțului. De la starea de logodnă — calmă sau furtunoasă la început — până la cea a căsniciei — calmă sau furtunoasă la început — ele cîntă, dansează, sau pur și simplu joacă după o partitură asemănătoare. Sînt variațiile multiple ale unei teme unice în esență.

JOHN GILBERT: Dacă îl luăm pe Rudolph Valentino ca etalon, J.G. este un Rudolph Valentino dezbrăcat de foița de feminitate și ambalat în foliile stilizate ale unui om de lume, romantic și el, dar *gentleman-like*. Dacă Valentino

avea un chip de icoană cu tot ceea ce aceasta presupune, J.G. rămîne un pămîntean și deosebirea dintre partenerele lor o dovedește: simboluri la primul, femei în carne și oase — la al doilea. Circulînd de la Norma Shearer și Mae Murray la Greta Garbo — femei pe care le adoră și la care găsește reciprocitate — acest amant romantic trăiește cu picioarele pe pămînt. Pe plan istoric, el constituie de aceea o trecere de la Valentino la Clark Gable.

LILIAN GISH: Continuă tipul reprezentat de Mary Pickford, dar reprezintă totodată destinul femeii inocente, victimă a agresiunii bărbaților.

BETTY GRABLE: Este tipul caracteristic de „Pin-up-girl“, în asemenea măsură încît unul din filmele făcute pentru ea se intitula chiar așa. Scutind pe istoric de strădaniile unor descrieri, B.G. s-a definit perfect singură: „Eu nu sînt actriță. Îmi arunc picioarele așa cum mi se cere; cum mi se cere să vorbesc, să arăt față de un domn sentimente pe care nu le am, sau chiar numai să fac în fața aparatului ceea ce simt în viața reală — acesta este domeniul meu“. Unul din filmele de după perioada ei de glorie are totuși un titlu oarecum programatic — *How To Marry a Millionaire* — *Cum să te măriți cu un milionar*.

JEAN HARLOW: Zeița platinată cucerește publicul epocii sale — cea a depresiunii — cu un libertinaj identic cu cel al Mae-ei West: primește un vizitator fiind îmbrăcată doar într-un capot și se scuză: „Iertați-mă o clipă, aș vrea doar să îmbrac ceva mai ușor“. E însă o Mae West replantată parcă din epoca istorică a goanei spre vest de la sfîrșitul de veac în contemporaneitate. De aci diferențele. Patalas le definește perfect: „Garbo, Dietrich și Mae West erau imagini opuse realității... J.H., dimpotrivă, schimbă libertinajul marilor vampe în bani mărunți. Ea avea, în opoziție cu ele, calitățile unui model: cu ea se puteau identifica fetele tinere. Cu Harlow tipul vampe

din sfera mitos-ului a fost adus în realitate, umanizat și secularizat.“

WILLIAM HART: Vezi Tom Mix.

OLIVIA DE HAVILLAND: Vezi Judy Garland.

RITA HAYWORTH: Super-pin-up, sex-appeal totemic. Se îmbracă pentru a se arăta dezbrăcată și reușește, în *Gilda*, un striptiz celebru, în care denudarea unui singur braț îmbrăcat inițial într-o lungă mânășă, este mai erotică decât ar fi fost înlăturarea tuturor mățăsurilor care îi acoperă în întregime corpul. Nu ceea ce s-a numit „aerodinamismul trupului ei“ este ceea ce provoacă febra erotică, ci mișcărilor pe care i le imprimă. Masculofagă în realitate, apare ca atare în filmul lui Orson Welles *The Lady from Shanghai — Doamna din Shanghai*. Este foarte femeie și foarte fatală, redând termenului sensul său autentic.

AUDREY HEPBURN: Imaculată, fermecătoare, atractivă, capricioasă (*The Wild Cat — Pisica sălbatică* se numea ecranizarea americană în care apare ca Gigi în ecranizarea după romanul de Colette.). A.H. este adoptată de generația ei mai mult ca un ideal decât ca expresie a unei realități. Ea reprezintă o puritate anacronică pentru epoca ei, perfect adaptată însă acesteia. Descinsă în acest deceniu din alte vremuri, încântătoare pentru că e neverosimilă, A.H. este o Artemis, însă nu crudă, ci capricioasă.

CATHARINE HEPBURN: Are la început o carieră cinematografică sandviș: între două perioade dedicate teatrului. Cea de-a doua se datorește lipsei unui prea mare succes pe ecran al actriței. Un „comeback“ în perioada războiului o consacră star în roluri de femeie individualistă care-și revendică și își cucerește dreptul la a doua tinerețe. Apoi, K. H. devine una din puținele mari doamne ale filmului american.

CHARLTON HESTON: Pe rînd Marcus Antonius (într-o ecranizare după *Iulius Cezar*), Moise (în *Cele zece porunci*), Ben-Hur sau eroul spaniol *El Cid*, Heston reprezintă un ideal viril mitificat în toate sensurile și de aceea

proiectat mai degrabă în formele hieratice ale istoriei. În rolurile sale simplu umane (Tom detectivul anti-erou din *Touch of Evil* de Orson Welles sau în *The Greatest Show on Earth* — Cea mai mare arenă din lume) are o umbră de melancolie căci, deși se integrează firesc cotidianului, poartă în el semnele invizibile ale unui destin de *vir heroicus* rătăcit în această viață contemporană.

ROCK HUDSON: Vezi la: Gregory Peck.

BORIS KARLOFF: Vezi la: John Barrymore.

HEDY LAMARR și DOROTHY LAMOUR: Sînt „pin-up-girls” înainte de scriptură. Exibiții ale unor corpuri îmbrăcate în cît mai puține textile și cît mai mult exotism. Cum spune un istoric francez despre Dorothy Lamour, ea era personificarea ideală a șlagărului: „Fii frumoasă și taci din gură”.

DOROTHY LAMOUR: Vezi la: Hedy Lamarr.

BURT LANCASTER: Atunci cînd apare ca star, ca simbol adică, reprezintă un aliaj special: dur, aventurier, seducător. Cu dorința, justificată, de a deveni actor plurivalent, a reușit adeseori și în roluri complexe, uneori de compoziție. E azi unul din marii actori americani.

CAROLE LOMBARD: „Simboluri ale acestui nou respect pentru «desfrînați» sînt noile tipuri de eroi și eroine. Printre femei, C.L. este cea mai importantă. Frumoasă, dezamăgită, ea exprimă o intensă nemulțumire față de convențiile existente și un mare elan spre încercarea satisfacerii dorințelor ei”, scrie Lewis Jacobs. Soție — cum o cere morala epocii — dar în continuă luptă pentru a-și impune personalitatea, voința, capriciile și mai ales independența. Eroină de comedii, C.L. se dovedește pînă la urmă aproape inevitabil tovarășa de nădejde a partenerului pe care pînă aproape de final l-a exasperat. C.L. reprezintă de aceea, cred, un compromis al feminității independente care, în

condițiile unei morale severe din acea perioadă, sfârșește prin a abdica de la lupta la care alte staruri de dinaintea ei nu renunțau în nici un caz.

PETER LORRE: Vezi la: John Barrymore.

MYRNA LOY: Casnic feminină, practică și blândă, soție ideală prin soliditatea ei morală, dar și prin eficacitatea sprijinului pe care îl reprezintă pentru soț. Dacă idealul feminin este unul conjugal, M.L. răspunde acestui ideal din anii de stabilitate prosperă.

JEANNETTE MAC DONALD: Vezi Judy Garland.

SHIRLEY MAC LAINE: Mai mult chiar decât Audrey Hepburn sau Leslie Caron, S.M.L. este o anti-Monroe. Excentrică, nostimă, hazlie, explozivă, ea are atributele frumuseții și este poate de aceea orientată mai degrabă spre comedie. Feminitatea ei nu provoacă incendii pasionale, dar drăgălășenia ei tonică și plină de umor este foarte atractivă datorită și acelui temperament drăcesc care a fost și rămîne mereu una din trăsăturile posibile ale femeii ideale. Nici virilofilă, nici virilofagă, S.M.L. rămîne o parteneră perfectă.

FRED MACMURRAY: Este expresia unei trăsături de caracter reprobabile, evidențiate ca atare în diferite împrejurări și adoptate în vederea unei reușite pe plan social. De la *The Gilded Lily* — *Crinul aurit*, pînă la *The Apartment* — *Garsoniera*, F.M. reprezintă pe rînd colecția variată a tipurilor carieristului. Este contraimagea idealului în năzuința spre realizarea socială. În a doua parte a carierei, F.M. se ancorază în rada rezervată „simpatilor“ (*The Absent Minded Professor* — *Profesorul distrat*.)

JAYNE MANSFIELD: *Sex-bomb* din categoria planturoaselor, care cîntînd în filmul *Too Hot to Handle* — *Prea fierbinte pentru a fi minuită*, reprezintă obsesiile erotice ale celor dornici să-i simtă fierbințeala. Hipertrofiile ei carnale sînt corespondentul unui elephantiasis al simțurilor.

MAE MARCH: Pe plan biografic, continuarea Lilianeî Gish: fata neexperimentată ale cărei prime experiențe ca femeie sînt amare.

ADOLPHE MENJOU: Vezi John Barrymore.

ROBERT MITCHUM: Tipul dur transportat în domeniul războinicii, al soldatului. Cînd nu este în uniformă, păstrează cel mai des alura fostului combatant de front, chiar dacă acest element nu face parte din biografia explicită a personajului.

TOM MIX — WILLIAM HART: Printre primii „western“-i ai ecranului (genul cinematografic a apărut de altminteri cam în același timp cu nașterea legendei americane a Vestului sălbatic), T.M. reprezenta idealul sportivității, omul care rezolvă dificultățile nu atît cu mijloace mecanice (pistol, pușcă), cît mai mult cu forța și agilitatea sa mușchiară.

MARILYN MONROE: Avînd calitățile fizice ale campioanelor pectorale, virtuțile erotice de pin-up-girl (dar și preceptele ei de existență) M.M. cîntă în *Gentlemen Prefer Blondes*: „Diamantul este cel mai bun prieten al unei fete“ și cu temperamentul care amintește pe cel al Mae-ei West — M.M. devine o autentică *sex-bomb*, sex-simbolul epocii ei, al unei societăți de consum. Repertoriul ei se alcătuiește din comedii și filme cu net caracter erotic. Urmează apoi acel tulburător *The Misfits* (de John Huston) după scenariul lui Arthur Miller, în care M.M. se dovedește a fi o mare actriță. Și poate că aici ar fi început adevărata carieră a unei actrițe capabile să exprime nu numai obsesiile sexuale ale epocii sale, ci și răscolitoarele probleme psihice ale acesteia: solitudinea, incapacitatea de a-și găsi locul, chinuitoarea căutare inutilă a unui echilibru; este ceea ce a apărut clar în *The Misfits*.

PAUL MUNI: Starul care a abandonat „stardomul“ în favoarea rolurilor de compoziție, consacrîndu-se apoi

aproape exclusiv teatrului, aduce realitatea multiplă a unui alt destin de gangster. Gangster pur, ca să zic așa, în *Scarface*, el are cruzimea și siguranța eficace a unui Cagney, dar și o tentă de tragic iscată din faptul că și practică profesiunea și cu oarecare pasiune. În *Sint un evadat* însă, Muni rămîne în afara legii, el va deveni hoț din necesitate, și astfel caracterul tragic al destinului său devine mai substanțial. În *Scarface* eroul declară: „Do it yourself, do it first and keep on doing“ (Fă-o singur, fă-o primul și fă-o fără întrerupere) în timp ce *Sint un evadat* se termină cu acest dialog sumbru dintre P.M. — victima unei in Justiții care îl aruncă în marginea societății — și amanta lui: „Cum trăiești?“ îl întreabă femeia. „Jefuiesc“ răspunde murmurînd Muni, înainte de a dispărea din nou în noapte, în necunoscut. Mai aproape de Cagney în primul caz, alături de Bogart în al doilea, Muni este pe rînd eroul unei acțiuni și victimă a societății.

MAE MURRAY: Definibilă prin raportare la Pola Negri: $MM = (PN)^2$.

ALLA NAZIMOVA: Ajunsă la Hollywood, fosta actriță din trupa lui Stanislavski, devine un punct de trecere între Theda Bara și Gloria Swanson sau Greta Garbo. Fascinantă și prin expresivitatea interpretării, A.N., parteneră a lui Valentino, reprezintă simbolul unei anume eliberări de prejudecățile curente, prevestind femeia emancipată. Femeia fatală din perioada fitzgeraldiană, postbelică, reflectă dubla mișcare a feminității devenite conștiente și a unei libertăți în domeniul relațiilor sexuale. „Generația pierdută“ nu mai putea privi ca ideal virginala angelitate a unei Mary Pickford. Este evoluția de la Theda Bara la Swanson, iar A.N. reprezintă un moment de tranziție. „Se spune că plăcea mai ales femeilor, scrie istoricul Lewis Jacobs. Și în realitate era prima actriță care reprezenta femeia ca pe o ființă în care trăiește, în afara pasiunii, o inteligență și o imaginație altădată atribuite numai bărbatului.“ Prin aceasta

Nazimova aparține și idealului spre care năzuiește femeia pe plan social.

POLA NEGRI: O Theda Bara umanizată, o Gloria Swanson mai excentrică (a cărei excentricitate va fi încă depășită de Mae Murray) legată — prin intenție și mai mult prin legendă — de Valentino, P.N. reprezintă un viu, agitat temperament feminin.

PAUL NEWMAN: Deznădejdea unui tineret inadaptabil și poate de aceea violent și brutal, își găsește o nouă încarnare în P.N. Boxer în *Somebody Up There Loves Me* — *Cineva acolo sus mă iubește* sau un alt violent neurotic în *Cat On A Hot Tin* — *Pisica de pe acoperișul fierbinte* ori în *Sweet Birds Of Our Youth* — *Dulcile pasări ale tinereții*, P.N. are plasticitatea expresivă a unui portret de pe un steag, deși n-a devenit niciodată obiect de cult ca James Dean. El face însă parte din același univers de semnificații și de valori.

KIM NOVAK: Sexy prin excelență, poartă mereu o mască imobilă care s-ar dori ascunzătoare a unui mister. Ceea ce însă la o Greta Garbo, de exemplu, era o realitate convingătoare, rămîne aici o simplă mască.

RAMON NOVARRO: Moștenitorul lui Valentino, care nu a putut însă păstra tronul pe care continua să domnească umbra defunctului. Abandonînd apoi unda de feminitate moștenită de la predecesor, R.N. devine, virilizat, amantul romantic care poate face față și Gretei Garbo.

GREGORY PECK și ROCK HUDSON: Devin în anii noștri expresii ale nevoii de afirmare, oferind soluții multiple, de la perseverența îndărătnică la energia violentă, de la virilitatea aventurierului la eleganța cuceritorului. G.P. a fost totodată tipul tînărului american perfect.

ANTHONY PERKINS: Un James Stewart transplatat în clinica angoasă pe care o reprezintă lumea în care

trăiește el, A.P. are farmecul marilor eroi ai anilor de prosperitate postdepresivă și nelinıştea plină de temeri a individului rănit prin însăși existența sa într-o lume ostilă. A putut fi de aceea interpretul ideal al rolului lui K din *Procesul* lui Kafka.

MARY PICKFORD: De origine modestă în majoritatea filmelor, personajul ei nu socotește niciodată sărăcia ca pe un flagel și nu crede în atotputernicia banului (oricum nu-l socoate ca pe o cheie a fericirii). M.P. exprimă realitatea socială a unui public din acea vreme, în majoritatea sa de situație modestă. Feciorelnică, M.P. e expresia unei inocențe idealizate, specifică literaturii post-victoriene. Denumită „America's Sweetheart“ și „logodnica lumii“, ea reprezintă un ideal feminin lipsit de erotism, etern adolescentin.

WILLIAM POWELL: Din clipa în care devine vedetă, este simbolul unei anumite realități, al unei concepții despre viață. Duce mai departe același „*keep smiling*“ antebelic, continuat în perioada „New-Deal“-ului. Cuplului ideal el îi contrapune (cu Myrna Loy ca parteneră) cuplul model. Cuplu în sensul marital, care-și prelungește dragostea și în căsnicie. Se apără cu zîmbetul, cu umor de asalturile realității din jur, și tocmai umorul, dezinvoltura, mondenitatea relaxată îl prezervează. Este cuplul în care părțile „se iubesc, se respectă, se ascultă una pe alta și se amuză“.

TYRONE POWER: Continuă într-un fel propriu simbolul Fairbanks și Valentino ca pe o simbioză a lor. Seducător atît prin farmec fizic cît și printr-un caracter întreprinzător, om de acțiune, T.P. e deci un cuceritor în ambele sensuri.

CHARLES RAY: Pe care Patalas îl desemnează pe bună dreptate ca pe un echivalent viril al Mary-ei Pickford.

WALLACE REID: Simpatice, vesel, drăguț, el întruchi-pează în epoca sa „the American Way of Life“ — modul de

viață american: puțin spirit d' aventură, mult optimism năzuință continuă spre reușită în domeniul său de activitate — oricare ar fi acesta. Un alt „Mr. Yankee“ și, față de Douglas Fairbanks, mai aproape de realitate decît de ideal. Destinul său real anunță, într-un fel, alți eroi: în opoziție cu stenia personajului, Reid-actorul se sinucide sub influența narcoticelor.

EDWARD G. ROBINSON: Reprezintă tipul care continuă „business“-ul cu alte mijloace în această epocă în care gangsterismul nu mai este simplă aventură criminală. *Little Caesar* — care îl lansează cinematografic nu numai pe E.G.R. ca personaj al gangsterului intelectualizat, ci și un întreg gen de filme — este un film despre o uriașă afacere, despre un excelent businessman, despre un sistem cartelat al unui anumit „job“, al unui anumit mod de a cîștiga banii. Genul este de altminteri mai serios decît ar putea apărea în lectura unor foiletoane polemice și nu poate scăpa atenției faptul că, după cohorta de idoli cinematografici cuceritori, se ivește un nou star „cu fața unei broaște țestoase obosite“, cum s-a spus. Lewis Jacobs definește astfel atmosfera acelei epoci cinematografice (oferindu-ne totodată răspunsul la surpriza față de noul fenomen): „Gravitatea deceniului trecut a dat conținutului filmelor un ton mai serios. O Americă lovită de criză a polarizat atenția cinematografilei asupra corupției sociale, asupra inegalității economice, asupra erorilor politice și a stimulat căutarea unei noi scări a valorilor sociale și personale care nu se mai limitează numai la sex și la bogăție.“ Idealizării eroilor i se opune un cinema realist. Eroii nu mai sînt chipuri de icoană, ci adesea dimpotrivă. E.G.R. exprimă o realitate. Dur, crud, fără sensibilități romantice, el este totodată și un simbol care își depășește deci stricta profesiune gangsterească. Înrațită, impregnată de cruzime, America aceasta, care după o prosperitate nonșalantă cunoaște criza și șomajul de masă, își găsește în E.G.R. și în ceilalți tipi

duri expresia simbolică. E.G.R. a fost cu un pas înaintea cerințelor epocii. Pentru că filmele cu gangsteri jucate de E.G.R. erau, în fapt, povești simbolice despre lupta dură, brutală chiar, pentru reușită, pentru succes, ca și, totodată, povestiri despre deșertăciunea și scurtimea acestei reușite atât de greu atinse. E.G.R. este, în același timp, tipul omului ros de caria năzuinței obsesive spre succes — de aci o anume morbiditate a personajului. Când nu va mai fi gangster, E.G.R. va apărea și în roluri de perfecți gentlemen, dar aerul suspect (și totodată tragic) nu îl va părăsi nici odată.

JANE RUSSEL: Produs al perioadei „sex-bomb“-elor și supranumită „The Bosom“ — sînul, J.R. inaugurează perioada competiției pentru cel mai mare „tour de poitrine“ cum numesc croitorii circumferința pectorală feminină.

ROSALIND RUSSELL: Vezi la: Judy Garland.

NORMA SHEARER: Între Swanson, Pola Negri și Greta Garbo, tipul vampi, al femeii neliniștite „care își trăiește viața“, fascinantă prin franchețea senzualității ei.

ANN SHERIDAN: Prevestește viitoarea *sex-bomb* și poartă și numele publicitar al acestei calități: „The Oomph Girl“¹.

BARBARA STANWYCK: Corespondentul feminin al lui „tough-guy“ — o „tough-baby“². Duritatea unui reprezentant al sexului slab a putut deveni simbol în anii care au cunoscut necesitatea unui asemenea simbol. De aceea B.S. are o carieră în două etape, fiind exemplul clasic al unui „Comeback“, adică al revenirii. În anii depresiei (deci și anii lui James Cagney am putea spune) ca și în anii intrării în război (care ar putea fi și ai lui Bogart), B.S. este o stea-simbol al realității interioare. Profesiunile personajelor interpretate de ea sînt foarte diferite — comună le e

¹ „Oomph“ înseamnă un puternic sex-appeal.

² Tipul dur — fată dură.

duritatea. Patalas o socoate rezultatul unui amestec dintre Jean Harlow și „bunele camarade“ de mai târziu. Este cam sofisticată această formulă, care îi atribuie lui B.S., implicit, un rol de tranziție, și este mai ales, pare-mi-se, falsă. B.S. este un tip aparte: bărbat printre femei, dar aceasta nu presupune nimic androgin (cum apărea întrucîva în cazul Marlenei Dietrich) ci, dimpotrivă, o puternică feminitate. Agresivitatea sexuală era înlocuită cu o agresivitate pe planul comportamentului social, iar fascinația erotică deriva și din violența brutală a acestei singulare „tough baby“. B.S. face parte din idealurile posibile numai într-o perioadă de depresiune.

JAMES STEWART: Într-un fel geamănul lui Gary Cooper. Virtuoz, reprezentînd un american stenic, J.S. are în plus un umor specific prin micile sale defecte și ticuri simpatice. Este un alt exemplu al umanizării eroului. Istoriografii „culți“ îi exclud pe toți acești eroi-personaje din hagiografiile lor, ignorîndu-i. Efort inutil însă — efort oricum pentru că ei sînt prezenți valuri — valuri în producția semnificativă a epocii și este greu să-i treci cu vederea — deoarece în realitate cu toții explică o lume din care făceau parte și pe care o semnifică.

ERICH VON STROHEIM: Vezi John Barrymore.

MARGARETT SULLAVAN: Vezi Judy Garland.

GLORIA SWANSON: Creatoare a tipului „mondenei sofisticate“, expresie totodată a unei fierbinți senzualități. *Male and Female*, filmul care lansează tipul (în 1919) este o poveste erotică în care, pe o insulă pustie, o doamnă singură cu un majordom îl acceptă pe acesta ca partener erotic. De Mille, realizatorul filmului spunea: „femeia dezonorată nu mai e la modă, ca și femeia victoriană care se vrea copleșită de leșinuri“. Pasul următor era cel din *Don't Change your Husband* — *Nu-ți schimba soțul*, în care eroina încerca să redeștepte interesul erotic al soțului mult prea ocupat, apoi divorța pentru a se reîntoarce totuși la primul

bărbat: în acest fel dovedea dreptul ei de a-și alege partenerul conjugal. Tipul Swanson promova inițiativa erotică a femeii care-și lua libertatea în acest domeniu. De aceea, paradoxal, G.S. aparține în egală măsură și celeilalte categorii.

NORMA TALMADGE: Adorată de publicul care-i solicită în masă fotografii cu dedicație și, cum relatează Paul Rotha, când le primește, fiecare le agață cu un fior extatic deasupra patului. Poate pentru că N.T. era interpreta unui același rol: frumusețea deosebită care suferă în dragoste.

ELISABETH TAYLOR: Continuă tradiția marilor vampe, acordindu-se perfect atmosferei contemporane. Este un fel de pandant al Marilynnei Monroe în sensul unei senzualități lipsite de lascivitate, o senzualitate intensă dar nu dogoritoare, în stare să iște însă pasiunile cele mai fierbinți ale eroilor contemporani (chiar când își îmbracă senzualitatea — aceeași! — în costume de epocă: *The Giant* — *Urișul* sau *Cleopatra*).

ROBERT TAYLOR: Frumos și asta e tot. Natura l-a creat pentru a scuti femeile să-l mai inventeze. R.T. există pentru a fi admirat. O frumusețe pasteurizată, neavând nimic în afara ei însăși: nu spune nimic, nu semnifică nimic, nu ascunde nimic. De fapt, R.T. nici nu există: există numai propria sa imagine.

ROD TAYLOR: Stenic, un nou „tînăr de lingă tine“, descurcăreț și lipsit de complicațiile interioare ale eroului contemporan, R.T. este o nostimă prelungire contemporană a ramurii Cary Grant și a ramurii William Powell. Dacă acesta din urmă reprezenta, pe planul medicației vremii sale, stadiul calmantelor, R.T. reprezintă era desăvîrșită a deconectantelor. „Take it easy“ spune americanul de obicei — ia-o ușor. Ceea ce încearcă R.T. și nereușitele sale sînt momentele bune de comedie. Dar pînă la urmă dovedește totuși că se poate „take it easy“.

SPENCER TRACY: Trece, actor perfect, prin diverse stadii: „tough guy“ la început, tânăr simpatic, apoi, pentru a ancora, o dată cu vârsta care îl marchează cu albul părului, în rolul eroului obosit dar nu mai puțin erou (fie pe plan fizic: *Bătrînul și marea*, fie pe cel al acțiunii intelectuale: *Procesul maimuțelor* sau celălalt proces: *Procesul de la Nürnberg*, fie pe plan moral: *Ghici cine vine la cină*). Inițial victimă a societății ca Muni sau Bogart (în *Fury*), S.T. devine luptător pentru dreptate socială. Maturizat, este apoi eroul unor comedii (cu Katharine Hepburn) și latura comică a talentului o justifică și în acești ultimi ani în *A mad, mad, mad world — O lume nebună, nebună, nebună*. S.T. a fost un combatant sui-generis în fauna mitologică americană.

LANA TURNER: Reprezintă ființa care ar răspunde la apel ca „tough baby — pin-up-girl“.

RUDOLPH VALENTINO: Legendar pentru că a reușit poate cel mai bine suprapunerea completă dintre personaj și nevoia epocii sale. După eroul etern surizător, R.V. reprezintă bărbatul sensibil și atent față de femeie, indiferent la orice altceva decât la farmecele iubitei căreia i se consacră. R.V. este îndrăgostitul pe care îl visează fiecare femeie care se dorește iubită cu adevărat. La înmormântarea lui au apărut zeci de mii de „văduve“ ale sale, dar nu ca în cazul lui Don Juan — căci R.V. nu a fost un cuceritor — ci ca la o procesiune de virtuale logodnice ale acestui îndrăgostit ideal care râvnise el însuși dragostea. O sensibilă efeminare îl proiectează în zonele suave ale logodnei eterne și, de altminteri, a circulat cu insistență zvonul incapacității sale nupțiale. A rămas totuși un idol deoarece fusese apt, virtual, de a dăruia fericirea.

JOHN WAYNE: Idealul sportivității specifice westernerului, dar dublat de astă dată cu nuanțate trăsături umane. Nu mai este vorba aici de un automat sportiv, ci de un om care își urmărește destinul, realizarea, prin

intermediul calităților sale fizice. Mușchiulatura capătă o prelungire prin armă și dexteritatea lui J.W. îl slujește în lupta pentru cucerirea unui echilibru moral și psihic. Prin aceasta — erou nu numai în sensul forței legendare, ci și al unei integrități etice — Wayne devine ideal pe ambele planuri. Renunțările sale — dese — țin de o anume modestie, care nu-i permite realizarea pe plan social, ci numai pe unul interior, etic. Satisfacțiile sale, iscate din dominația fizică, sînt fructificate cel mai ades tocmai pe plan moral. Wayne învinge nu atît pentru a domina pe alții, cît pentru a-și desăvîrși integritatea. De aci și unda tragică a personajului (v. evoluția sa între cei doi poli: „*Diligenta*“ (1939) — și „*Omul care l-a ucis pe Liberty Valance*“ — 1962).

MAE WEST: Își dovedește în teatru și calitățile de dansatoare (lansează un dans: „shimmy“), dar devine star cinematografic abia după ce trece de 40 de ani și anume nu în roluri de compoziție, ci ca idol erotic. Maximele lansate de ea, ca și unele replici-cheie din filmele sale o definesc perfect. De pildă: „Come up and see me sometimes“ (Vino într-o zi pe la mine). Aforisme definitorii: „Nu mă interesează bărbații din viața mea, ci vitalitatea bărbaților mei“; își justifică trupul planturos prin: „Bărbații au fost mult prea multă vreme trecuți la regim“; sau „O linie arcuită este cea mai frumoasă legătură dintre două puncte“; „Îmi place bărbatul care nu pierde timpul“; „Sîntem făcuți din carne și sînge, la urma urmei“ etc. Scutită de orice urmă de prejudecăți, jucînd în anii depresiunii totdeauna roluri în westernuri din epoca tonică a sfîrșitului de secol, M.W. este, după L. Jacobs, corespondenta lui James Cagney. În M.W. erau simbolizate, pe plan senzual, aceeași duritate, violență și vulgaritate, care trăiau și în James Cagney. Pentru M.W., sexualitatea nu mai reprezenta o cădere în păcat. Egală a bărbaților în plăcerile erotice, ea depășește epoca în care bărbatul aleargă după o femeie pentru a o cuceri și reia vechea tradiție a femeii care îl atrage ea pe mascul.

Mai târziu, pe alte planuri, corpul planturos al lui M.W. va reveni în primul plan al idealului feminin.

NATHALIE WOOD: Spre deosebire de Pier Angeli, N.W. nu e un deconectant pentru tinerii rebeli: aceștia o iubesc pentru că intuiesc în ea femeia care le seamănă. Suferința ei e iscată de izbucnirile rebele ale tinerilor a căror parteneră este, dar această suferință e cumva o componentă a rebeliunii lor. Vreau să spun că tipul reprezentat de un James Dean sau de un Warren Beatty nu poate să nu întâlnească personajul incarnat de N.W. Îmi pare rău că N.W. nu a putut juca într-un film ca *Pierrot le fou*.

LORETTA YOUNG: Vezi Judy Garland.

V. MITOLOGICE

„Miturile sînt făcute pentru ca
imaginația să le anime“.

ALBERT CAMUS

Actorul — prezent pe scena teatrului — a început să fie adulat abia în urma absenței sale efective din sala de spectacol — ecranul reproducîndu-i doar imaginea. Spectatorul urmărește mișcarea unei ființe în a cărei realitate ca *personaj* crede, știind însă totodată că *actorul* nu este prezent. Are loc, de aceea, aici un paradoxal joc al relației adevăr-convenție. Convenția este dublă: actorul nu este, evident, identic cu personajul pe care îl interpretează doar, și, în al doilea rînd, actorul, ca ființă fizică, nici nu este prezent. Mecanismul psihologic este complicat: nu cred în realitatea fizică a actorului, nu cred în identitatea lui, pe care o știu împrumutată, nu cred în coincidența de timp (timpul acțiunii — timpul proiecției) și totuși particip la acțiunea filmului pentru că, paradoxal, *cred* în ea. Din țesutul de minciună (ficțiune + convenție) rezultă adevărul unui sentiment autentic pe care eu, spectator, îl trăiesc. Mecanismul are multe laturi comune cu reacția spectatorului din sala teatrului. Dar acolo convenția este accentuată — tot paradoxal — de realitatea prezenței efective a actorului pe scenă. Fiind vorba de un om viu, nu voi crede niciodată că i se întîmplă

realmente ceea ce i se întâmplă personajului pe care îl reprezintă. O tentativă de omor pe scenă nu provoacă reacția de apărare a victimei din partea spectatorilor. Niciodată în sala teatrului nu poți constata acea reacție senzorială a publicului încremenit, cu răsuflarea tăiată, tresărind într-un strigăt, când un personaj se află într-o primejdie iminentă, să zicem. Spectatorul de teatru știe că aici moartea este imposibilă, că i se prezintă doar convenția ei și acceptă această convenție. Reacția este însă des întâlnită în sala de cinematograf, deși aici ficțiunea (și într-un alt sens convenția) este în realitate amplificată prin substituirea actorului cu imaginea sa. În sala de cinema se petrece ceva asemănător cu ceea ce cunoaștem din camera copiilor. Povestești un basm despre care copilul știe că nu este adevărat, știe că este un basm, dar *vrea* să creadă în el. Andersen este, din acest punct de vedere, doar unul din autorii poveștilor pe care le semnează. Ele există ca atare numai datorită colaborării scriitorului cu copiii care-l citesc. Copilul acceptă convenția, mai precis acceptă ideea că trebuie să uite de convenție. Basmul se naște cu adevărat la punctul de întâlnire dintre fantezia povestitorului și cea a ascultătorului (sau cititorului). Fără participarea activă a copilului, basmul ar rămâne ca o emisiune radiofonică difuzată deasupra unui teritoriu lipsit de receptori. Spectatorul din sala de cinema acceptă un joc similar. Palpit pentru John Wayne în luptă cu dușmanii săi numai în măsura în care accept în prealabil să privească convenția ca pe o realitate pentru cele 90 de minute de proiecție. Când se face lumină în sală, mă deconectez de la rețeaua de ficțiune și pot cel mult să comentez jocul lui Wayne-actorul. Îmi recapăt luciditatea și pot spune,

o dată cu copilul, „Mai povestește-mi!“ (și atunci mă duc încă o dată să văd filmul). Adică știu că este o ficțiune, dar mi-a plăcut, și mi-a plăcut mai ales să cred în ea.

Cred că aici se află una din explicațiile mitului pe care îl reprezintă starurile. Pentru că în fond, la tot șirul de convenții se mai adaugă acea identificare subconștientă: *Fantomas este Jean Marais* (sau invers), cowboy-ul este Gary Cooper, Cabiria este Giulietta Massina... Copilul dornic de basme nu cere numai repovestirea celui auzit. El vrea să mai audă și alte întâmplări cu Făt-frumos, alte pozne ale lui Păcală. Hai, mai povestește-mi ce a mai făcut Jean Marais, Gary Cooper sau Giulietta Massina. Și atunci actorul devine figură mitologică.

Starurile au propriile lor saga. Nu o poți integra pe Greta Garbo în acel „*Rancho Notorius*“ al Marlenei Dietrich, așa cum n-o poți integra pe Minerva într-o legendă a Afroditei. Când Brigitte Bardot și Jeanne Moreau se întâlnesc în *Viva Maria*, este ca întâlnirea dintre Afrodita, Atena și Hera, care i se înfățișează lui Paris dezvăluindu-și fiecare *propriile* lor trăsături caracteristice. Această personalitate fictivă a starului se păstrează, fie că se fac filme special pentru un star, fie că acesta își adaptează povestea la propria sa personalitate, îmbrăcînd-o pe corpul său.

Starul își schimbă identitatea făcînd într-un fel cu ochiul spectatorului, care știe că noua stare civilă nu schimbă cu nimic existența „reală“ a starului. Este ca Jupiter care se transformă în lebedă sau în taur, dar și într-un caz și în celălalt, tot Jupiter rămîne. (Mitologia aceasta se complică pe terenul contemporan al cinematografiei în sensul că asistăm la un alt sistem de referințe, în paralel,

în care eroii mitici preciși, cu definită identitate, sînt înlocuiți cu noțiuni despre eroi. Cazul se petrece cel mai limpede pe terenul westernului: aici zeii identificabili sînt înlocuiți cu personaje purtătoare ale unor anume mesaje și sensuri: banditul, eroul salvator etc. În genere, personajele gravitează în jurul celor doi poli ai binelui și răului și jocul, mai mult sau mai puțin complicat, al relațiilor lor dă o varietate tematică asemănătoare cu cea a mitologiilor clasice: despre prietenie, despre solidaritatea umană, despre dragoste etc. Identitatea personajului-noțiune se schimbă de la film la film — cu anumite perenități de tipul John Wayne sau, în opoziție, James Stewart — dar noutatea constă în ceea ce aș numi supratema fiecărui film atunci cînd aceasta există: este contribuția fiecărui regizor, care, făcînd variații pe melodia de mult dată, introduce propriul său univers în acest sistem fabulatoriu mai mult sau mai puțin sedimentat. Remarca se aplică și starurilor care apar adesea în westernuri, aducînd, aici, în legenda pre-existentă, propria lor existență bine definită. Atunci are loc o întîlnire pasionantă între două universuri mitologice, care intră în simbioză. Și de aici, din această continuă schimbare a ceea ce nu se schimbă, din această continuă incarnare a unei personalități bine fixate, se naște caracterul mitologic al starului.

Mai sceptic decît strămoșii săi, cinefilul, cine-fagul — care privește deci filmele în care apar starurile ca pe niște hagiografii — nu crede în puterea de influențare pe care zeii lui ar putea-o avea asupra propriului său destin. Nici nu se adresează unor surse pythice, încercînd să afle informații privitoare la viitorul său. Relația spectatorului cu starurile este alta: spectatorul se iden-

tifică cu starul care îl simbolizează pe el. Este aşadar o relație, dacă vrei mai democratică, în sensul unei egalități între spectator și star. Adorație însă există, ea se oficiază liturgic chiar, și noile temple se numesc *fan-clubs*. Prin ele spectatorul se află în legătură poștală cu zeitățile sale și eliminat este doar sacerdotul. Spectatorul este legat nemijlocit de zeitatea sa, fără intermediul preotului. Slujba se oficiază de credincioși și Olimpul se numește Beverly-Hill, în timp ce noii zei călătoresc nu pe fulgere sau pe nori, ci pe Cadillacuri sau Rolls-Royce-uri cu număr de ordine binecunoscut de toți credincioșii. Zeii nu mai sînt nemuritori, în schimb viața lor particulară este urmărită cu aceeași pasiune: ambrozia a fost înlocuită cu whisky, aventurile galante nu au fost înlocuite cu nimic, ele au rămas aceleași, după cum importante au rămas pînă și legăturile familiale dintre zeități pe care, în locul virtualelor parce olimpice, le aranjează adesea serviciile publicitare ale studiourilor („Producătorii hollywoodieni s-au obișnuit cu gîndul că au dreptul să se amestece în chestiunile cele mai intime ale actorilor de cinema, scrie Bette Davis. O persuadează pe actriță să divorțeze de soțul ei și să se căsătorească cu altul, dacă socotesc că procesul de divorț înseamnă o bună reclamă pentru filmul următor.“)

Ca de atîtea ori în istoria culturii umane, cultul divinităților generează opere de artă.

1. ACTOR ȘI STAR

Postulate: 1) Nu toți actorii sînt staruri.

2) Nu toate starurile sînt actori.

Starul este nu numai un personaj sau o persoană — este și un fenomen. Ceea ce mi se pare mai im-

portant înainte de toate, este o încercare de delimitare a fenomenului, o definire prin comparație.

Cinematografia cunoaște exemplul unei serii de actori — excelenți — care nu se înscriu în sfera acestui fenomen. Un Broderick Crawford sau chiar un Charles Laughton sînt actori de o valoare deosebită, fără a fi devenit staruri.¹ După cum o Marilyn Monroe sau o Brigitte Bardot au fost staruri înainte de a fi actori buni (Marilyn Monroe a și urmat o școală de actorie — „Actor's Studio“ — după ce era de mult star consacrat). E aici o contradicție aparentă doar: cele două noțiuni nu se suprapun și atîta tot. Cînd suprapunerea are loc, asistăm la un fenomen aparte, care se cheamă Erich von Stroheim sau Jean Gabin, sau Belmondo sau Bette Davis, Ingrid Bergman. În lumea histrionică descoperim așadar de la început cel puțin trei categorii distincte: starul, actorul interpret și ceea ce reprezintă simbioza lor.

Starul semnifică ceva, nu interpretează neapărat un rol, mai precis starul are o *existență* în afara rolului sau mai degrabă dincolo de el, după cum poate avea o *semnificație* prin faptul că există pe ecran, vreau să spun că își prelungește existența reală pe ecran (a fost cazul lui James Dean sau, în cu totul alt sens, al Gretei Garbo care-și aducea și misterul pe peliculă). Există deci și aici o posibilă categorisire: starul-existență fizică, senzorială și starul-existență temperamental caracter-

¹ Este inutil să mai repet că aici este vorba de star ca stimulator al unui fenomen de psihologie gregară. Există și celălalt aspect al problemei: starul-fenomen social, despre care am vorbit. Iar starul-problemă economică este cu totul altceva. În limbaj curent hollywoodian, Charles Laughton a fost un star și încă un „money-making star“. Dar asta e altă chestiune.

logică. În ambele cazuri, starul presupune o semnificație: el nu are valoare în primul rînd prin ceea ce este, realmente, ci prin ceea ce existența sa presupune, semnalează, indică. Starul este un apel la o realitate care îl depășește. Existența sa ca fenomen depinde nu de judecata, de raționamentul spectatorului, ci de sensibilitatea acestuia (pe Marie-José Nat sau pe Charles Vanel spectatorul îi judecă și îi acceptă conștient — vreau să spun că le urmărește jocul și logica interpretării; pe Monica Vitti sau pe Kim Novak — prima fiind una din cele mai bune actrițe contemporane, cea de a doua o simplă apariție, născută pe planul interpretării — spectatorul le percepe senzorial, să zicem, pe un alt plan, existențial și abia apoi poate le judecă, sau, poate nu. Adevăratul star este Monica Vitti și Kim Novak.).

Vibrația la care dă naștere starul nu este trecută prin raționament și nu este generată de mecanisme conștiente, ci de capetele unor fibre senzoriale pe care spectatorul le are conectate la ecran. Marilyn Monroe sau Brigitte Bardot, ca să apelez la exemple mai recente, au fost înainte de toate existențe fizice care au declanșat adeziunea publicului. Dar nu simplul fapt că erau „sexy“, a determinat ridicarea lor în Olimpul mitologiei contemporane, ci caracterul aparte al acestui „sexy“. Două tipuri fizice deosebite care se întâlneau într-o anume întruchipare a mitului contemporan al femeii (de altfel e interesant că în privința Brigittei Bardot, cariera ei americană a premers de fapt pe cea franceză). Brigitte Bardot a însemnat la început un scandal: scandalul nudității ei prezentate constant și integral, scandalul senzualității ei. Fața profund senzuală a actriței era o continuare a nudității corporale rămînînd o porțiune a trupului nealterată de

sentimente sau gânduri. Într-un fel, impasibilitatea facială a Brigittei Bardot, ca să spun așa, repeta ceea ce se întâmplase cu Greta Garbo sau Marlene Dietrich, dar efectul, și mai ales sensul, erau cu totul altele: fața Brigittei Bardot nu avea altă funcție decât fesa ei. Brigitte Bardot exiba în proporții valorice egale picioare, pulpe, fese, pîn-tece, sîni și obraz. Fața era un sex. Dimpotrivă, fața Gretei Garbo era o oglindă a lui Cagliostro — cîți spectatori atîția Cagliostro — în care fiecare ne imaginam a vedea ceea ce credeam că se zărește din intimitatea sufletească a actriței. Și viziunile noastre erau diferite. Anecdotic este interesant că, filmînd finalul din *Regina Christina* — cînd Greta Garbo, după moartea iubitului ei, stă imobilă pe puntea vasului — regizorul Ruben Mamoulian i-a cerut actriței să nu se gîndească la nimic, să nu joace nimic, să fie perfect deconectată: rezultatul a fost acel lung plan al Gretei Garbo despre care fiecare spectator își compune propria poveste, propria ipoteză și fiecare vede cîte gânduri și sentimente complexe și contradictorii apar și dispar pe fața actriței. Anecdota rămîne însă anecdotă, pentru că am convingerea — și o vizionare atentă o confirmă — că chiar în această scenă, actrița gîndea, juca. Greta Garbo este în realitate o mare actriță, a cărei față era aici doar aparent imobilă; în realitate ea reflecta tumultul interior. Această capacitate exhibitorie — aparentă inhibiție — a făcut din ea Greta Garbo. Cît o privește pe Marlene Dietrich, fața ei exprima o existență: într-o experiență posibilă, extrăgînd dintr-un film întreg numai prim-planurile ei — deci numai acele cadre în care ea apare singură în afara decorului și chiar fără parteneri — din suita acestora ar putea fi ghicit și, cred, chiar înțeles

subiectul filmului. În schimb, la începutul carierei ei, Brigitte Bardot nu exprima facial nimic altceva decât o existență fizică senzuală. La Brigitte Bardot toate trăsăturile fizice laolaltă constituiau, indicau existența unei anume feminități: eliberată de prejudecăți, liberă în dorințele ei, dominată de senzualitate și neîngrădită în satisfacerea acesteia. Și în felul acesta dobîndea chiar, paradoxal, o anume puritate. (O precizare: vorbesc la trecut, pentru că toate acestea se referă la o primă etapă a biografiei ei artistice, anume aceea cînd starul încă nu era dublat și de o bună actriță; ulterior aceste caracteristici s-au păstrat însă și ele). Simone de Beauvoir o descrie astfel: „Brigitte Bardot n-are amintiri, n-are trecut și datorită acestei inconștiențe, regăsește acea inocență totală care în credința mitică este atribuită copilăriei“. Brigitte Bardot este o Evă de dinaintea căderii în păcat, dar cu mina întinsă spre fructul interzis. Fructul reprezintă pentru ea nu o interdicție, ci pur și simplu un fruct: mărul din care vrea să muște cu voluptate. Inocența derivă din această inconștiență, sau mai exact dintr-o modificare a noțiunilor: voluptatea este dezbrăcată de orice mister, devine firească întocmai ca un atribut uman. Nuditatea și chiar denudarea Brigittei Bardot nu este un spectacol, nu are nici o urmă de frivolitate. Dimpotrivă, urmăriți și veți vedea că singurele ei ipostaze frivole sînt cele în care e îmbrăcată. Nudă, ea își cîștigă totala sinceritate. Denudarea este pentru ea un gest existențial. Sezualitatea Brigittei e agresivă numai cînd este îmbrăcată. Nuditatea ei este pudică. Prin *Et Dieu créa la femme* — Și Dumnezeu a creat femeia — se naște mitul Brigittei Bardot. Prin *La vérité* — Adevărul — mitul capătă concretitudine (și consistență actricească).

Prin *La vie privée* — *Viață privată* — mitul este demitizat, arătându-i-se reversul sau mecanismul. Dar mitul este mult prea puternic și încercarea de demitizare devine de aceea o altă cale a creării mitologiei.

Apelul la nivelul senzorial al lui B.B. nu este — cum socot mulți pudibonzi refulați — un apel excitatoric la senzualitatea exacerbată a spectatorului. Este o melodie care reverberează în spectator. B.B. nu este femeia pe care spectatorul — normal — o dorește obsesiv adusă în patul său, ci femeia al cărei portret îl prinde cu o pioneză deasupra patului. B.B. semnalizează o posibilă, una din posibilele existențe senzoriale. Osmoza stabilită (star-spectator) funcționează la nivelul senzorial: spectatorul consumă această categorie de staruri, integrând-o neliniștilor sale interioare. Un alt exemplu din această categorie este cel al lui James Cagney. Cum scrie K. Tynan, un apologet al său, „el putea convinge pe mulți, chiar când ținea în mână un pistol înfierbîntat și când la picioarele sale cadavrele zăceau în stivă, că nu era vina lui“. Continuare a afacerilor cu alte mijloace, activitatea lui Cagney era prin aceasta urmărită fără repulsie de mulți dintre spectatorii vremii. Cucerea cruzimea, hotărîrea, energia cu care starul își urmărea țelurile. Cruzimea înțeleasă nu ca fenomen psihopatologic, ci ca o caracteristică a unui popor în sensul celor remarcate de Gertrude Stein: „Americanii sînt... abstracți și cruzi. Nu sînt brutali, sînt cruzi. Nu au nimic din acea intimitate cu pămîntul pe care o au aproape toți europenii. Materialismul lor nu este materialismul firii și nici al posesiunii, ci al acțiunii și al abstracției. Gangsterismul său era doar un simbol.“ „Și Făt-Frumos se duse la fîntîna fermecată...“ Basmul capătă adeziunea as-

cultătorului atunci cînd acesta își face, inconștient, traducerea mentală și cînd astfel simbolurile reprezentate de Făt-frumos și de fintina fermecată capătă corespondențe din realitate. Așa se traducea fraza legendară: „Și Cagney, gangster reputat...” Cagney deveni un mit.

O a doua categorie este aceea a starurilor-existență temperamental caracterologică. Aci nu mai are loc un proces de asimilare, de consum, ci unul de identificare. În primul caz, spectatorul rămîne separat de star, față în față cu el, în timp ce în al doilea se identifică cu starul. Un exemplu este James Dean. Generația lui s-a identificat cu starul — de aici zeificarea lui. Era o dublă identificare: 1. adoratorii lui au vrut să fie ca el, pentru că: 2. el îi exprima total. O generație neliniștită, revoltată, lipsită de o soluție de existență, își căuta un simbol. Starul-interpret al filmului atît de sugestiv intitulat *Rebel fără o cauză* s-a născut din întîlnirea aceasta a unui anumit public cu persoana-personaj care se numea Jimmy Dean. Sistemul de vase comunicante — star-public — funcționa, însă nu la nivelul senzorial, ci la cel temperamental caracterologic. James Dean era exponentul generației sale. Era una cu personajul său, care, la rîndul lui, era una cu spectatorul.¹

La acestea se adaugă o a treia categorie, cea a starului care există *printr-un* personaj. Aci, într-un fel, existența personajului o precedă pe cea a starului. Broncho Billy a existat înainte de George

¹ Alain Delon a prelungit în felul său această existență temperamentală, într-o serie din filmele sale, ca *l'Insoumis*, *Les Felins*, sau chiar *Rocco și frații săi*, după cum neliniștea transpusă pe un alt plan, mai intelectualizat, caracterizează existența filmică a acelui mare actor american care e Anthony Perkins.

Max Anderson (numele actorului a devenit cunoscut abia doi ani după lansarea personajului care a avut de la început o enormă popularitate), cowboy-ii au existat într-un fel înainte de William Hart sau Tom Mix, Tarzan l-a precedat de fapt pe Johnny Weissmüller ca și James Bond pe Sean Connery. Spre deosebire de primele două categorii, starul aparținând acestora din urmă nu are existență proprie: aci starul nu este el însuși, ci încarnarea ficțiunii pe care o reprezintă un personaj. Deci, în primele două cazuri, esențială este existența starului care, ca personaj filmic, capătă diferite identități; aci ficțiunea personajului este ulterioară existenței reale a starului și subordonată acesteia. În al treilea caz, ficțiunea primează: starul își împrumută realitatea fizică acestei ficțiuni. În primele cazuri, realitatea starului (realitatea existenței sale) trece în ficțiune (într-un sens mitologic); în ultimul caz, ficțiunea (cea a personajului) devine realitate. Oricum, acest permanent joc realitate-ficțiune este una din caracteristicile definitorii ale starului.

Cazul Sordi este exemplul unei alte ipostaze a acestei realități. Personajul a fost creat de Fellini în *Șeicul alb* și mai ales în *I vittelloni*, căpătînd apoi o existență independentă față de filmele care l-au creat și începînd să circule în alte opere, făcute special pentru el. (Personajul era el însuși o caricatură, ceea ce nu-l împiedică însă să se supună aceluiași mecanism ca alte staruri-personaje.) „Sordi a căpătat evidența unei măști, o biografie ideală și reflexe neliniștitoare. S-a remarcat că familia lui nu are niciodată o rudă de sex masculin. El a fost crescut și mai mult sau mai puțin devirilizat de o mamă autoritară sau de niște mătuși bătrîne și bigote... Anii de universitate îi dau prilejul să

calce în picioare toate sfintele principii și să ducă o viață veselă. El nu mai conservă decît unul singur din obiceiurile sale mentale, ipocrizia, și nu recunoaște decît o singură lege, aceea a celui mai puternic... Revolta sa se epuizează într-un libertinaj care îl obosește însă curînd și de aceea recade într-un conformism intransigent. Urmărindu-și în fiecare dimineață primele fire albe, se gîndește serios să-și pună capăt vieții, dar frica este de obicei mai tare interzicîndu-i orice hotărîre" (Raymond Borde și André Bouissy).

Actorul există ca actor prin valoarea lui intrinsecă: calitățile sale pot fi sesizate obiectiv, pot fi descrise și analizate. Actorul bun este actor bun, într-un fel, și în afara spectacolului cinematografic: calitățile sale profesionale nu sînt dependente de spectator (Michel Simon rămîne Michel Simon chiar cînd nu apare ani de zile pe ecran). Starul există *numai* în funcție de spectator. Starul — ca fenomen al psihologiei sociale — este o relație între existența fizică a unui actor și spectatorul care-l recepționează. Sau altminteri: relația actor-spectator funcționează într-un sens unic: spectatorul rămîne doar elementul receptor. Starul însă emite și recepționează totodată, existînd ca atare numai cînd spectatorul îl face star. Față de spectator, starul este și obiect și subiect. Pe un alt plan, există aici o relație între realitatea starului — prin ceea ce semnifică el — și realitatea interioară a spectatorului. Cînd spectatorul se recunoaște pe ecran, atunci are loc nașterea starului. Dacă virtual poate exista actor fără spectatori, star fără spectator este nu un nonsens, ci o imposibilitate. Starul devine star cînd existența sa este proiectată în mit.

Nu există încă hirtia de turnesol care să-și schimbe instantaneu culoarea în contact cu actorul, semnă-lînd prezența starului, spre deosebire de cea a actorului interpret... „Ce este un star, este greu de răspuns, spune John Huston. Există mulți actori remarcabili care nu vor deveni niciodată staruri. Nu cred că este vorba de vreo lacună în personalitatea lor. Se întîmplă un lucru foarte misterios, care trece dincolo de artă. Există personalități care par să capete pe ecran o altă dimensiune. Apar supradimensionate. Cînd se întîmplă aceasta, apare un star. Există cîteva staruri care nu sînt actori buni, dar există foarte mulți actori buni care nu sînt staruri.“

Misterul se dezleagă cînd privești starul — ca fenomen — ca pe o relație între actor și public. Încărcat cu o biografie proprie, cu o anume existență și cu anume tendințe temperamentale, starul se întîlnește cu spectatorul care își are propria biografie, propriile-i probleme. Starul se naște în spațiul nedefinit dintre ecran și fotoliile din sală. O dată născut, părăsește ecranul și este dus de fiecare spectator acasă în intimitatea lui. Starul are o pluralitate de existențe și numărul acestora este identic cu cel al spectatorilor cu care se identifică, se acordează, sau cu care stabilește, pur și simplu, un contact involuntar. Nu există o Brigitte Bardot, o Greta Garbo, un Belmondo sau un Anthony Perkins. Fiecare purtăm în noi propria noastră Bardot, Garbo, propriul Belmondo sau Perkins. Cînd sîntem mulți, cel pe care îl purtăm devine star.

Și atunci, din *acest* punct de vedere (căci mulți autori rămîn în eroarea de a privi starul dintr-un singur punct de vedere: alternativ, ca fenomen economic, psihologic, sociologic; de aici confuzii și con-

traziceri care ar cădea de la sine în clipa în care diferitele aspecte ar fi corelate) din *acest* punct de vedere deci se poate da o definiție. A⁷ dat-o de pildă Enno Patalas: „Starul este, în ultimă instanță, totdeauna un mijloc pentru un scop: să se înfățișeze, să se prezinte pe el însuși. El joacă — cel puțin așa i se pare spectatorului — totdeauna un singur rol, pe el însuși. Unitatea monolitică dintre aspectul exterior, rolul din film și existența individuală (reală sau presupusă) — definește starul. Rolul pe care îl preia îl servește pe el — și nu invers... Numai atunci se umple ecranul de viață când spectatorul recunoaște în el închipuirile sale, dorinți și temeri.“ Ori, tocmai din acest punct de vedere, în completare, ar trebui descrisă ceea ce aș numi:

2. MORFOLOGIA STARULUI.

„Star-system“-ul a fost o invenție echivalentă pe plan social dacă vreți, cu ceea ce descoperirea mașinii cu aburi, să zicem, înseamnă pe plan tehnic. Vreau să spun că într-o zi, unui domn i-a venit o idee pe care un altul înaintea lui nu o avusese și ideea s-a dovedit utilă. Mai mult: necesară. Oamenii și-au creat totdeauna miturile ca pe propriile lor proiecții. Sfinții icoanelor au fețele — și atât de des chiar și portul — contemporanilor celor care i-au creat. Iar Belmondo și Moreau au devenit mituri nu pentru că ar fi frumuseți perfecte, ci pentru că spectatorul îi recunoaște ca pe o proiecție mitică a sa. Dar de ce Belmondo și nu acel june-prim frumusețel căruia nici nu-i reținem numele, de ce Monica Vitti și nu acea starlett superbă, mult mai ispititoare?

Am văzut într-o expoziție Brâncuși formele succesive ale „Pasării măiastre“ și apoi sculptura finală. Abstractizarea nu era aici decît o reducere la esențial.¹ Sculptura, în formele ei geometrice pure, purificate, era figurația *esențială* a imaginii reale. Era deci cu un ton deasupra naturalului, părînd a fi cu cîteva tonuri dedesubt prin eliminarea multor trăsături concrete (ne-necesare artistului pentru că sînt neesențiale). Sculptura nu reprezenta, ci semnifica, dacă vreți sugera (dar termenul este impropriu fiind incert). („To name is to destroy, to suggest is to create“² spunea Shakespeare). Actorul de film devine mitologic în măsura în care creează, în măsura în care ne sugerează propria noastră existență (realitate + visuri + năzuințe etc.). Identificarea spectatorului cu starul este prima condiție a existenței acestuia. Și pentru că fiecare spectator este un univers diferit, starul este star doar din clipa în care, prin existența sa, elimină trăsăturile parazitare care o deosebesc de fiecare spectator în parte, purificîndu-și silueta după liniile ei esențiale. Cu alte cuvinte, starul devine star în clipa în care reușește să creeze un echilibru între aceste două tendințe contradictorii: necesitatea de a avea o carnație, un caracter precis, diferențiat, și necesitatea de a elimina precizia, unicitatea în caracterul pe care îl reprezintă pe ecran. Așadar personalitatea starului este, paradoxal, cu atît mai pregnantă cu cît este mai puțin personală.

¹ Nonfigurativul înseamnă de fapt figurativul unei abstracțiuni — spre deosebire de cel al unui obiect — al unui sentiment, impresii etc. Abstract este numai obiectul picturii, sculpturii și nu ea însăși care este foarte concretă, făcută din materie.

² A denumi înseamnă a distruge, a sugera înseamnă a crea (engl.)

Sau, dacă vrei, starul este punctul de întâlnire a două linii aparent paralele, inconciliabile: realitatea personajului pretinde o existență particulară, particularizată (altminteri rămîne simplă schemă), dar tot ce e particular, aparte, diferențiat creează o distanță între personaj și spectator. Starul este ceva între zeitate în sens mitologic și sculptură abstractă. Zeul mitologic și figura sculpturală a lui Henri Moore devin obiectul identificării omului cu ele, el recunoscîndu-se în aceste hiperbole ale sale cu care totuși nu seamănă. Fenomenul acesta al identificării se petrece în proporția în care, să spunem, „Maternitatea“ lui Moore nu seamănă cu nici o maternitate, dar le reprezintă pe toate. Procesul este firesc și ridicolul începe abia o dată cu fanatismul: adorația mistică a zeilor sau sifirtecare Giocondei cu un cuțit. Adularea vedetei prin spolierea ei nu sînt decît reacții psihotice. (O distincție necesară: pasta de dinți este un produs igienic de primă necesitate. Faptul că această necesitate a noastră este exploatată de cele 157 de firme producătoare de pastă, care fac fiecare o reclamă agresivă, faptul că în jurul unui „Odol“, „Kaldont“ sau „Colgate“ se face o furtunoasă campanie publicitară nu a putut împiedica încă pe nici un om civilizat să se spele pe dinți în fiecare zi, dimineața și seara. Nu cred că pot face o inhibiție, renunțînd la toaleta mea zilnică, din cauza reclamei zgomotoase a diferitelor firme care se bat pentru privilegiul de a-mi acoperi peria de dinți cu cei cîțiva centrimetri de pastă zilnică... Vedeta este un fapt, vedetismul este un altul, iar publicitatea — fenomen eminamente comercial — este un al treilea. Pentru că sînt ținut la curent cu faptul că Jean Gabin se dă în vînt după homarul în sos remoulade nu înseamnă că el este un artist prost.)

Trăim într-un moment de civilizație în care lumea e inundată de spectacol în cele mai diferite forme ale sale. Teatrului, operei, ciroului și celorlalte forme, tradiționale să le zicem, li s-au adăugat spectacolul sportiv de masă, cinematograful și, în ultimele decenii televiziunea. Datorită acestora din urmă, omul oarecare de pe stradă, oricând oprit pentru a fi interogată despre convingerile sale privind lansarea unui satelit artificial, despre o nouă măsură administrativă sau despre utilitatea autotaxării în autobuze, devine și el astfel, implicit, componentul unui spectacol. Iar acasă, la masă, duci la gură cartoful prăjit cu ochii fixați asupra ecranului pe care se desfășoară aventurile Sfintului. Și atunci, în aceste condiții, când ai devenit spectator așa cum ești pur și simplu cetățean, când tu și cei de lângă tine ați devenit interpreți reali sau virtuali ai unor spectacole, atunci când te poți *vedea* adică *nemijlocit* oricând, fără a fi nevoit să te *recunoști prin transpunerea* într-unul sau altul dintre personaje, și când contaminarea aceasta a lumii moderne a făcut din spectacol nu un moment aparte, festiv, ci o realitate curentă, cotidiană, necesară ca fumul de țigară pentru fumător — atunci ce trebuie să fie acea vedetă altceva decât noi toți, reprezentându-ne totuși pe fiecare?

Se vorbește mult despre naturalețea necesară actorului de film și se opune adeseori eronat jocul firesc al actorului de film interpretării teatrale a actorului de pe scenă. Eroarea constă în ridicarea opoziției la rang de criteriu, pentru că în măsura în care identificăm noțiunea de teatral cu nefirescul, putem afirma cu toată certitudinea că un actor nesincer este și pe scenă un actor prost. Nu sinceritatea este caracteristica, prin opoziție, a actorului de film. Este vorba aici de o anume expresivitate

care se pretinde alta pe ecran decît pe scenă. Cu alte cuvinte, în ambele cazuri actorul trebuie să fie sincer, dar într-un caz el își exprimă trăirile cu alte mijloace decît în celălalt. Autenticitate se cere în ambele cazuri, tehnica însă diferă. Pe scenă, actorul își creează rolul în funcție de anumite convenții: 1. nevoia unei suprasolicitări a jocului (gest și rotire) derivată din distanța dintre interpret și spectator; gestul și glasul sînt amplificate nu din nevoia stilizării, ci pentru ca realitatea lor să „ajungă” pînă la spectator; 2. decorul de pe scenă este evident convențional și de aceea actorul este nevoit prin dilatarea expresiei interpretative firești, să suplinească ceea ce îi lipsește decorului; autenticitatea; altfel spus, în afara jocului normal, firesc, actorul trebuie să insuflă viață cartonului și pînzeturilor care semnifică decorul; 3. însăși scena este o convenție, deoarece spectatorul știe și simte tot timpul că acolo se află nu o stradă, nu cazinoul de la Monte Carlo și nu o pădure, ci sugerarea unei străzi, a unui cazino sau a unei păduri. În acest sens, teatrul e poezie, însă, pe de altă parte, niciodată nu-l vei putea crede pe Maiakovski, devenit personaj de film, că își consumă, ca în propria sa poezie, micul dejun în compania Soarelui pe care l-a poftit la masă. De aici derivă acea diferență de tehnică despre care vorbeam.

Este frecventă în ultima vreme o anume mizan-scenă cinematografică: personajul, interpretat de un actor, este filmat pe stradă, în mijlocul unor trecători oarecare, accidentali, care nici nu știu că filmarea are loc. Actorul se mișcă, acționează, trebuind să nu se diferențieze prin tonusul comportării sale de ceilalți, să devină deci un oarecare trecător anonim identificat doar de noi care sîntem în prealabil avizați asupra existenței lui ca personaj.

O asemenea scenă inclusă într-un film obligă apoi actorul la o interpretare de o tonalitate identică de-a lungul întregului rol. Aici criteriul valorii interpretării devine identificarea cu mediul, nedetașarea sa de ceilalți. În fond este cazul particular al realității în care starul devine cu atât mai mult star cu cât se confundă cu o anume tendință socială, să spunem, cu cât este așadar mai mult identificat și identificabil cu spectatorii. Este cumva echivalentul afirmației lui Moore „artistul nu are nevoie să recurgă la o temă literară spre a-și exprima dragostea intensă pentru umanitate. El își poate sublinia revelator dragostea pentru semenii săi sugerînd doar funcționarea și bătăile unei inimi omenеști.“

Există un fenomen peste care nu putem trece: starul transformă în spectacol cel mai insignifiant gest cotidian: felul în care umblă Jean Gabin, sau cel în care își caută și-și aprinde țigara Monica Vitti, felul în care se așază Belmondo sau cel în care soarbe dintr-un pahar Jeanne Moreau... Starul nu este numai acel personaj care mă reprezintă, ci și acela care știe să transforme fiecare gest al existenței sale în spectacol. Pentru că fiecare gest, chiar cel mai mărunț, semnifică personajul. Un Larousse cinematografic al vedetelor de film nu ar trebui să citeze, în cazul fiecăreia, filme întregi, nu ar trebui să ofere antologii pentru definirea vedetelor. Proiectați succesiv cîte un fragment de douăzeci de secunde în care să se poată urmări cum Jean Gabin, Alain Delon, Spencer Tracy, Humphrey Bogart sau Paul Newman își aprind o țigară (și atât!) și veți căpăta, prin comparație, o caracterizare a fiecăruia. Acel gest unic exprimă un caracter. Totalitatea gesturilor definește starul. Această înseamnă că starul trebuie să aibă „prezență“. (Cum spunea

atit de frumos André Bazin: „au cinéma, ce n'est pas le destin qui prend un visage, mais un visage qui révèle son destin“.¹ Adică să se impună chiar cînd aparent nu face nimic. X nici nu joacă, se spune adeseori. Dar nu, e o eroare! Aparent „nu face nimic“, în fond creează o minune: spectacolul felului în care își taie carnea pe farfurie. Și este un spectacol pentru că exprimă ceva. În acest sens filmul este poezie. Gestul lui Yul Brynner cînd își scoate pistolul în *Cei șapte magnifici*, echivalează — pe un plan al semnificațiilor, al celui ceva care înseamnă altceva decît pare a fi — cu, știu eu?, versurile lui Ștefan Augustin Doinaș care scrie: „Am rostit, / în vis cuvinte viitoare, și/trezindu-mă le-am pipăit cu mîna...“ Sau cum spunea același Henri Moore: „O sculptură poate avea mai mult decît un înțeles“.

Bine, se va putea replica, dar starul nu joacă mereu unul și același rol, unul și același personaj, starul este un actor care *compune* un rol, care trece dintr-un personaj într-altul și Paul Newman din *Cineva acolo sus mă iubește* nu este același cu cel din *Dulcile păsări ale tinereții*. Și totuși, dacă urmăriți cu atenție, veți constata că Grazziani și Chance (ca și eroii interpretați de el în *The Long Hot Summer* — *Lunga vară fierbinte*² sau *Pisica pe acoperișul fierbinte*) au expresia aceleiași neliniști, a aceleiași revolte și energii explozive, a aceleiași lupte disperate pentru a-și găsi un echilibru într-o lume dezmembrată, aceeași tristețe și disperare, aceeași mixtură insolită de brutalitate și căldură, de violență și nevoie de dragoste, care compun, laolaltă,

¹ În film, nu destinul capătă o înfățișare, ci o față își revelează destinul (fr.).

² Desigur altul decît serialul pentru televiziune.

trăsăturile unei personaj mitologic incarnat în Newman, care apare cu diferite identități, dar cu o substanță identică, în toate filmele sale. Aceasta îl proiectează în mit, dincolo de amănuntele specifice fiecărui rol. Pasărea lui Brâncuși cuprinde toate caracteristicile particulare pe care, în crearea statuii, sculptorul le-a aruncat păstrindu-le în esență.

Despre James Dean, Hemingway spunea: „Acest actor nu joacă pe ecran, el coboară în sală“. Despre același Dean, regizorul Nicholas Ray, cel mai în măsură să-l descrie, afirma: „a lucra cu el însemna să-i explorezi caracterul, să încerci să-l înțelegi; altminteri, puterea sa de expresie îngheța“. Caracterul starului este determinat de această identitate cu el însuși. Expresii ale unor tendințe sociale diferite, starurile sînt evident diferențiate. Morfologia speciei privită în generalitatea ei nu exclude tipologia. Aceasta este însă — cum am văzut — o altă problemă.

3. EXEMPLI GRATIA

Mitologia cinematografică repetă, cum spuneam, într-un fel structura mitologiei clasice elene. Și aici există, prin corespondență zei, semi-zei și eroi, dar totodată și teme.¹ Humphrey Bogart este nu numai un personaj: el reprezintă și o temă a mitologiei ecranului. (Cînd spun temă, nu mă gîndesc evident nici la subiect, nici la gen; de exemplu westernul nu este o temă, ci, inițial, un subiect, care revine apoi cu perenitate în istoria cinemato-

¹ Primul adevărat westerner, Broncho Bill Anderson, avea următorul motto: „Nu schimbi tema, schimbi numai calul“.

grafiei americane și se structurează într-un gen cuprinzând un număr de teme.)

Personajul lui Bogart este un erou anti-erou. El este opus eroismului romantic al lui Garry Cooper, după cum este opus și unui James Cagney. Acesta din urmă polarizează acțiunea întregului film al cărui erou este, devine nucleul acestei acțiuni, se identifică cu rațiunea acțiunii și este de aceea erou în sensul cel mai strict al cuvântului, chiar dacă personajul său este reprobabil și va suferi sancțiunea morală a societății sau destinului, murind. În acest caz el devine, prin răsturnare, purtătorul aceluiași destin eroic; deși moartea lui e un act de non-eroism, ea rămîne totuși concluzia logică, organică a acțiunii, iar Cagney rămîne și prin moarte simbolul aceleiași acțiuni. Cooper, Cagney, ca și mai târziu Montgomery Cliff sau Kirk Douglas sînt eroi pe linie romantică (chiar dacă sînt „duri” în filme așa-numite negre).

Bogart este un învins. André Bazin definea atît de frumos ceea ce este aparte în acest personaj Bogart, comparîndu-l cu personajul Gabin: „Destinul lui Gabin este tocmai acela de a fi înșelat în viață. Dar Bogart este omul de după destin. Cînd intră el în film, se arată deja, palide, zorile zilei următoare, iar el, derizoriu, biruitor în lupta macabră cu înșelătorul, are chipul însemnat de ceea ce a văzut, mersul îngreunat de tot ceea ce a aflat... Semănînd din ce în ce mai mult cu moartea sa, Bogart își desăvîrșea prin această asemănare propriul său portret. Nu vom admira niciodată de ajuns geniul acestui actor care a știut să ne facă să iubim în el însăși imaginea descompunerii noastre.” Și tocmai de aceea îl socotea Bazin pe Bogart mai degrabă eroul cu care te identifici, decît cel pe care îl admiri.

Bogart, personaj existînd numai prin acţiune, este totdeauna un învins. Prima — şi esenţială — sa înfrîngere este însăşi soarta sa de om de acţiune, de luptător, pe care nu o doreşte, pentru care nu este înzestrat. Bogart devine totdeauna erou violentîndu-şi firea. Dar de fapt nici măcar violenţa aceasta nu o comite el. Împrejurarea, conjunctura, într-un cuvînt destinul îl violentează, obligîndu-l să devină violent. De aceea, de cîte ori învinge pe planul acţiunii, Bogart suferă, implicit, o înfrîngere interioară. Victoria lui Bogart nu este tonică. El pierde cîştigînd. Şi de aceea de cîte ori pierde cu adevărat, trezeşte o compasiune, un regret, dar niciodată înduioşarea, ci sentimentul tragic faţă de un învins al destinului. Bogart nu are scopuri precise în acţiune: el nu are nimic de cîştigat, nici o pasiune mistuitoare nu-l determină în acţiune; nu urmăreşte interese anume: el acţionează pur şi simplu prins în mecanismul implacabil al unui destin care-l tîrăşte, îl obligă să acţioneze. Nu e vorba aici de gratuitatea actului său: o dată prins în acest mecanism, Bogart acţionează cu o logică implacabilă (revolverul devine în mîna sa o armă intelectuală, argumentul conclusiv, remarcă undeva tot Bazin), *ca şi cum* acţiunea sa ar fi deliberată, voluntară. Tragicul intervine din clipa — prima clipă — cînd ştim că în fapt aceste acţiuni sînt pornite involuntar, fatidic. Cooper şi Cagney îşi aleg singuri destinul, îşi realizează propria intenţie. Bogart este ales de destin în jocul tragic pe care este nevoit să-l facă. De aceea Bogart nu-şi face niciodată iluzii, nu aşteaptă nimic, femeile pe care le iubeşte nu rămîn lîngă el, ci au doar o existenţă tranzitorie în acest destin funciarmente tragic. Bogart nu este înzestrat pentru existenţa pe care o duce. Îi lipseşte convingerea, pasiunea. Îşi

trăiește viața cum practici o meserie în care ești un antitalent. Bogart este un out-sider; justiționar fiind, pierde descoperind adevărul, iar ca infractor, „practică infracțiunea, cum notează Patalas, din nevoie materială și necesitatea aceasta o suportă tot atît de resemnat ca pe întregul chin a existenței“. Bogart acceptă condiția sa umană. Acțiunea sa este în fond o non-acțiune.

Ceea ce mi se pare interesant ca fenomen este integrarea unei asemenea personalități actricești în opera atît de diversă a unor realizatori avînd fiecare propria sa personalitate. Ca purtător al unei teme mitologice, Bogart se asimilează unor opere net diferite, rămînînd în același timp el însuși. Dar asupra acestei probleme vom mai reveni. Filmele acestea îi poartă amprenta, deși ele sînt marcate de personalitatea realizatorilor lor. După ce a jucat în numeroase filme, Bogart creează tipul care se va identifica cu numele său în *Angels With Dirty Faces* — *Îngeri cu fețe murdare* — al lui Michael Curtiz. Urmează *Dead End* (William Wyler), care precizează trăsăturile temei Bogart. În sfîrșit, *The Maltese Falcon*, îl relansează pe Bogart ca star și începe acum o lungă perioadă a cinematografiei americane, perioada Bogart. (Trec peste faptul că Bogart reprezintă și perioada a ceea ce se numește filmul negru american. Aci ne interesează altceva.) M-aș opri însă la opera a trei regizori care au lucrat cu Bogart: John Huston, Howard Hawks și Nicholas Ray. Trei personalități diferite, cu trăsături opuse chiar, în ale căror filme — fiecare din ele specifice autorului lor — Bogart este și rămîne același Bogart. Este un fenomen imposibil în altă artă și în același timp definitoriu pentru noțiunea de star cinematografic.

Şase filme cu Huston, două cu Hawks şi alte două cu Ray pot foarte bine exemplifica problema noastră şi în acest scop iată aici fragmente din ce am putea numi cazul Humphrey Bogart — un dosar al confruntărilor. Lectura lor se cere făcută într-o continuă prezenţă a imaginii lui Bogie, atât de clar desenată de acelaşi Bazin: „Admir mai ales în succesul său faptul că acesta nu a depins în fond cu nimic de cariera personajelor pe care le-a intruchipat... Permanenţa personajului se situează deci dincolo de roluri... Omul bogartian nu se defineşte prin respectul său accidental, sau dispreţul său faţă de virtuţile burgheze, prin curajul sau prin lăşitatea sa, dar înainte de toate prin această maturitate existenţială care transformă încetul cu încetul viaţa într-o ironie tenace împotriva morţii.“

DOSARUL HUMPHREY BOGART

(fragmente)

I. Capitolul: *JOHN HUSTON*

1. HUSTON DESPRE HUSTON

„Mă simt totdeauna sufocat de existenţa a prea multe reguli, reguli severe... Iubesc simţul libertăţii. Totuşi nu caut acea libertate ultimă a anarhistului, dar nici nu apreciez regulile care decurg din prejudecăţi.“

(Dintr-un interviu): — Majoritatea eroilor dv. eşuează. S-ar putea vorbi despre gustul dv. pentru eşec?

J.H. — Poate. Dar acest gust este cu totul inconştient. Iubesc acţiunea... Dar acţiunea nu înseamnă numai să loveşti, să munceşti, să umbli. Înseamnă şi o întoarcere a capului, şi o privire jur-împrejur.

2. TEXTE DESPRE HUSTON

„Fatalitatea care îi copleșește pe eroii lui Huston este o fatalitate în întregime interioară“ (M. Vivés).

„Este cel mai bun actor și este singurul care creează o «operă»... Adică urmărește din film în film o gândire personală“ (Orson Welles).

„Nu, bineînțeles, Huston nu este cineastul absurdului, sau al eșecului, sau al rapacității, el este apologetul voinței... El dovedește... (prin viața sa, *n.n.*) că nu atât situația îl interesează, cât voința de a ajunge la ea. Tocmai acest exercițiu stendhalian al voinței, pe cele mai diferite planuri, vrea să-l expună în opera sa“ (Jacques Daniol-Valcroze).

„Ceea ce trebuie evident socotit în favoarea acestei opere în care omul apare totdeauna în luptă cu situații aparent incoerente, chiar absurde, și victimă a unui destin destul de ironic — este ambiguitatea ei... Alegerea lui Humphrey Bogart în... filmele lui Huston este destul de caracteristică pentru o anume tradiție a romanului negru refractat prin ochiul când curios, când ironic, când cordial al cineastului“ (Henri Agel).

„Huston... va efectua astfel (cu Humphrey Bogart *n.n.*). — cu și totodată fără premeditare — cea mai surprinzătoare operație la care a fost supus un mit de când domnește star-sistemul în cinematografie... Bogart încarnează, în forma sa mitică, violența, lupta. Opera lui Huston este înainte de toate reprezentarea acțiunii, a luptei. El se servește de prestigiul mitului, exploatează talentul și tipul actorului... Și pare a scrie pentru actor, de îndată ce îl lasă să joace liber. Dar o serie de modificări, de retușuri aparent secundare, făcute mai degrabă asupra subiectului, a caracterului și a actelor personajului decât asupra interpretării, sînt folosite în scopuri strict personale. Gogorița încă nu s-a născut și realizatorul nostru îi dă primul mare rol: Iată *The Maltese Falcon*. Iată-l pe Sam Spade care aș-

teaptă... ca marea aventură să i se prezinte..." (Jacques De-meure).

3. FILMELE LUI HUSTON ÎN CARE A JUCAT HUMPHREY BOGART.

The Maltese Falcon (1941)

„Pentru o clientă frumoasă, un detectiv particular (Humphrey Bogart) intră într-o luptă feroce în banda lui Cairo în vederea recuperării unei valoroase statuete: un șoim maltez care era un fals" (Georges Sadoul).

„În 1941, Huston a scris pentru Bogart scenariul *High Sierra* pe care l-a turnat Raoul Walsh; în același an l-a luat pe actor pentru rolul principal din filmul său de debut *The Maltese Falcon* după romanul criminal de Dashell Hammett. Aci a fost Bogart pentru prima dată în întregime un «out-sider» care trebuie să-și afirme integritatea împotriva lumii în a cărei fatalitate se știe totuși încurcat fără ieșire. El este deci un mic detectiv particular, un fost angajat al poliției concediat, care se luptă împotriva unei jungle a conspirațiilor și află pînă la urmă dubla lipsă de sens a eforturilor sale: clienții săi nu-l vor plăti, iar statueta, de aur, acel «șoim maltez», pentru care s-a ajuns la crimă, la asasinat, se dovedește a fi falsă și fără valoare. Eșecul devine de aci înainte pentru Bogart o experiență obișnuită" (Enno Patalas).

„.... Bogart, violentul, agitatul își petrece trei sferturi din timp nu lovind, ci contemplînd, încercînd să înțeleagă. El este fascinat de oamenii aceștia hrăpăreți care gravitează în jurul lui și mai ales de această femeie. Cine e ea, cupidă, ingenuă, inocentă, hărțuită sau amantă sincer pasionată? Cînd se preface? cînd e sinceră? Bogart n-o poate descoperi fiindcă e lipsit de luciditate, acea luciditate care-l va face în curînd celebru — și se lasă păcălit, ca și ceilalți, de statueta fără valoare. Mitul abia se formează, iar Huston îl respinge îndată prin eșecul acestui erou care se va obișnui, o dată cu ceilalți, cu triumful. Ce sens are acest eșec, această inutilitate? Spade însuși ne rămîne necunoscut... Ambi-

guitatea personajului nu este decît semnul umanității lui... (J. Demeure).

Across the Pacific — 1943 (Dincolo de Pacific)

„... O banală istorie de spionaj despre un ofițer american, alungat din armată pentru că a comis grave abateri de la regulament și care acceptă propunerile unor agenți japonezi... Trădarea sa nu este decît un șiretlic în scopul detectării activității dușmanului. Ofițerul va demasca rețeaua de spioni și se va căsători cu eroina.“

„Drama e centrată pe trio-ul de actori care au favorizat *The Maltese Falcon*, cu Humphrey Bogart în rolul unui ofițer din armata americană care a fost degradat și care desigur nu-și mai face iluzii despre democrație... Raporturile dintre aceste personaje domină filmul și Huston le întărește aducînd aparatul foarte aproape de obrazul actorilor, pe care o imperceptibilă mișcare a pleoapei sau un ușor tremur al buzelor dau o bruscă intensitate dramatismului și domnește în acest neașteptat conflict intelectual“ (F. Aréler).

The Treasure of Sierra Madre — 1947 (Comoara din Sierra Madre)

„O poveste extraordinară despre trei oameni porniți să cucerească aurul din munții Mexicului: aventurile lor, prietenia lor transformată curînd în suspiciune, în ură, din clipă în clipă, în care intră în posesia filonului; furtul averii comune de către cel mai tare (Humphrey Bogart)...; la sfîrșit, sacii cu aur rupți și aruncați în vînt de niște ființe simple, necivilizate, pentru care acesta nu era decît nisip... Este o dramă a eșecului, ca aproape toate filmele acestui actor, cea de față fiind opera sa cea mai bine construită. Rareori deșertăciunea eforturilor umane pentru o posesiune materială a fost exprimată cu atîta cinică amărăciune“ (Jean Mitry).

„Dobbs-Bogart, omul agresiv, criminalul de două ori, incapabil să ducă pînă la capăt un omor, este ucis fără

se putea apăra... Dobbs nu era decît un sărman tip care şi-a ratat afacerea şi am fost martorii unei morţi «fără importanţă», ca a dv. sau a mea. Această decorticare îi permite lui Huston să facă din Bogart un personaj tragic; pînă atunci mitul se opunea la aceasta; dar aici fronda cedează locul evenimentelor exterioare, dispăre în faţa violenţei pasiunilor care îl stăpînesc pe om în întregime“ (J. Demeure).

„Este (Huston *n.n.*) sculptorul care modelează de o sută de ori acelaşi chip în argilă... El modelează şi remodelează fără întrerupere acest cap îndărătnic care — se simte — opune o rezistenţă muncii artistului şi cîteodată ceea ce face el nu mai e modelaj, ci tăietură directă. John Huston atacă piatra, acest granit bogartian, el îşi acoperă modelul cu un strat de umbră, pe care apoi o curăţă, în anumite zone, cu proiectoarele...” (J. Desternes).

Key Largo — 1948

„... în *Key Largo* are, la sfîrşit, buzunarele pline cu bancnote, cu dolari, dar nu ştie că sînt falşi“ (E. Patalas).

„În *Key Largo*, înfrîngîndu-l pe Edward G. Robinson, Bogart iese învingător împotriva ultimului gangster de dinainte de război; e o victorie, prin care ceva din literatura americană pătrunde pare-se în sfîrşit la Hollywood şi nu prin amăgitorul intermediu al scenariilor, ci prin stilul uman al personajului. Bogart este poate în cinematografie prima ilustrare a «epocii romanului american»“ (André Bazin).

„Desfăşurarea povestirii din *Key Largo* e simplă şi familiară: un gangster din deceniul al patrulea şi oamenii lui ţin sub stăpînirea lor un grup de oameni într-o casă izolată. Drama se situează în înfruntarea caracterelor, a speranţelor şi temerilor unei duzini de personaje. Acţiunea se desfăşoară pe o insulă subtropicală în largul coastei Floridei: într-un cadru închis adică, într-o singură încăpere, şi în decursul unei singure nopţi... Humphrey Bogart este un

fost ofițer totodată cinic și incapabil să se adapteze vieții de după război..." (P. Ericsson).

The African Queen — 1952 (Regina africană)

„În septembrie 1914, în Congo, o fată bătrână (Katharine Hepburn) și un aventurier (Humphrey Bogart) se îmbarcă pe un vaporas „African Queen» pentru a scufunda un vas german... (Unul din filmele preferate ale autorului lui" (G. Sadoul).

„Această poveste a doi aventurieri... valorează mai ales prin atmosfera ei conradiană, prin evenimentele totodată simple și ciudate, extravagante și calculate. Eșecul celor doi le va asigura victoria" (J. Mitry).

„Cu câteva idei fermecătoare și cu acea perfecțiune în povestire pe care nu o găsești decât la americani, filmul său *African Queen* menține trează amintirea mentalității atât de noi a primelor sale filme" (M. Bardèche și R. Brasillach).

Charlie Allnutt (Humphrey Bogart): „Să înfrunt moartea cu capul sus, iată deviza mea" (din dialogul filmului).

(Dintr-un interviu cu J. Huston):

— De ce ați rupt-o cu „sistemul hustonian", făcând să reușească întreprinderea „African Queen" atunci când în romanul lui Forester ea eșuează?

J.H.: Prima dată când i-am pus unul lângă altul în vaporas, pe Katharine Hepburn și pe Humphrey Bogart, această alăturare a două ființe cu totul diferite în miezul Africii era atât de hazlie, încît toată lumea a izbucnit în ris. Am înțeles atunci că filmul meu ar trebui înainte de toate să fie o comedie și am modificat în consecință scenariul și dialogurile.

„Departa de mediul citadin unde face de obicei ravagii Bogart pare să descopere aici adevăratul curaj și sinceritatea. Acest curaj îl putem socoti veritabil în măsura în care este o lentă și profundă victorie asupra lui însuși

tocmai contrariul unei «isprăvi»¹... Curajul pe care ei îl dovedesc în acțiune este de același grad la Rosie ca și la Allnutt: astfel se naște între dînșii o deplină egalitate. Această egalitate și, mai mult decît ea, tonul intimist adoptat de Huston, face din *African Queen*... o surprinzătoare poveste de dragoste. Aceasta ne poate surprinde cu atît mai mult cu cît locul pe care îl ocupa intriga erotică în opera lui Huston era foarte mic... Naufragiul torpilorului german nu lasă pe apa lacului decît doi «tineri căsătoriți» care înoată spre mal. La capătul acestei odisei absurde trebuie să ți-l imaginezi pe Sisif, fericit în menaj» (J. Demeure și M. Subiela).

Beat the Devil — 1953 (Mai tare ca diavolul)

„*Beat the Devil*... este o comedie care nu regăsește mișcarea și antrenul vechii comedii americane: și apoi, John Huston este oare într-adevăr un autor de comedie?” (M. Bardèche și R. Brasillach).

„Un lucru este cert: filmul a fost într-adevăr sincer și spontan, improvizat zi cu zi” (J. Huston).

„... în *Beat the Devil*, autorul și complicii săi s-au amuzat înainte de toate. Nici un «scop», ne va asigura, bineînțeles, Huston. Totuși, o mulțime de rezultate: torpilarea filmului de aventuri, descompunerea personajului «filmelor negre» în părțile lui constitutive, o sănătoasă apreciere a vedetelor și un anumit număr de adevăruri repetate în treacăt...” (B. Chardère).

4. HUSTON DESPRE BOGART

„Ceea ce voiam era să fac regie... Mi s-a permis în urma insistenței mele să o fac la *The Maltese Falcon*, pentru care scrisesem adaptarea și dialogurile și desenasem fiecare cadru pe hîrtie. Am obținut angajarea lui Bogart a cărui popularitate era în declin, dar pe care îl consideram unul din cei mai mari. Acest film l-a relansat.”

¹ În original: exploit.

„Bogie mi-a devenit îndată un prieten...”

„Acei paria în căutarea unui zăcămint de aur în *The Treasure of Sierra Madre*, acel Bogart în afara legii și nesatisfăcuta Lauren Bacall în *Key Largo*... fac mai mult decât să-și satisfacă dorința de câștig, de putere sau de a-și salva pielea. Ei vor mai mult, ei vor să-și depășească limitele. Sînt solitari, anarhiști... Ei fac o criză de umanitate: prin aceasta mă interesează.”

II. Capitolul: *HOWARD HAWKS*

1. HAWKS DESPRE HAWKS

„Oamenii pe care îi arăt nu dramatizează marile situații, ci le pun în surdină, ceea ce este normal, pentru acest tip de oameni; filmul mediu vorbește mult prea mult. Trebuie să-ți construiești scenele, să le fixezi bine, apoi să-l lași pe spectator să lucreze puțin, ca să se simtă interesat”.

„Nu am folosit niciodată nici un artificiu. Încerc totdeauna să povestesc întîmplarea mea exact așa cum ați vedea-o dv. în felul cel mai simplu, punînd aparatul la înălțimea ochiului.”

2. TEXTE DESPRE HAWKS

„Este în întregime un om modern. Ceea ce surprinde e măsura în care cinematografia lui o devansează pe cea a epocii sale. Este desigur american, dar nu mai mult ca un Griffith, ca un Vidor, însă opera sa, în spiritul ca și în fizionomia ei, este născută din America contemporană și se dovedește a fi opera cu care aceasta se poate identifica cel mai bine și total...” (Henri Langlois).

„Hawks posedă această facultate tipic americană de a dezvălui fondul unei ființe arătînd-o doar în acțiune” (J. C. Missiaen).

„E oboseala considerată ca un resort dramatic: exasperarea oamenilor care s-au stăpînit două ceasuri, au condensat cu răbdare sub privirile lor furia, ura sau dragostea și se ușurează brusc ca pilele lent saturate ale căror scînteii

trebuie pînă la urmă să izbucnească: sîngele rece le exasperează propria fierbințeală a sîngelui lor; calmul pe care îl manifestă ne obligă să le presimțim emoția, să le împărțăm tremurul secret al nervilor și al sufletului — pînă cînd paharul se revarsă: un film de Hawks nu este adeseori decît așteptarea înfrigurată a picăturii de apă“ (Claude Chabrol).

3. FILMELE LUI HAWKS ÎN CARE A JUCAT HUMPHREY BOGART

„*To have and have not* (după Hemingway) — 1944 (*A avea și a nu avea*)

„*To have and have not* nu este făcut pentru a povesti o întîmplare, ci pentru a ne arăta scene ciudate, crude sau erotice, cu prilejul unei intrigi“ (J.C. Missiaen).

„Scenaristul începu să-și smulgă părul din cap. Spunea: «Plec. Ați turnat pînă acum patru bobine și încă n-ați avut curajul să povestiți povestea. Cînd veți turna aceste scene? Am răspuns: «Cred că le evit pentru că sînt plictisitoare»“ (Howard Hawks).

„Redat mitului său, Humphrey Bogart se dezlănțuie și răstoarnă obstacole. Acțiunea este rezultanta activității unui om și a repercusiunii ei asupra partenerilor lui. Univers omogen și mediu «revelator» căci, recunoscîndu-l pe Bogart, personajele poartă fatalmente marca sa indelebilă. Violența constituie aici povestirea și fascinația se naște din extreme și din tot ceea ce îndrăznește lipsa de măsură. Acesta e mediul firesc al eroilor lui Howard Hawks“ (J.C. Missiaen).

The big sleep — 1946 (*Somnul cel mare*)

„Detectivul particular Marlowe (Humphrey Bogart) caută fotografii compromițătoare pentru două fete de familie bună și bogată. După diferite asasinate și capcane, Marlowe se trezește îndrăgostit de una din ele“ (Georges Sadoul).

„Intriga din *The big sleep* este un model de ecuație polițistă cu trei necunoscute... atît de simplă și atît de sub-

tilă, încît evidența ei o condamnă la început la neînțelegere...”

„Rezumat în șoaptă pentru proști, subiectul obișnuit al seriei polițiste de pe vremuri este tratat în afara ecranului. Acum este vorba de altceva și iată defilînd în ritm viu imagini ale Morții, ale Fricii, ale Dragostei, ale Groazei. Horă a neantului...”

„Peste tot domnește o atmosferă cvasi-dostoievskiană a eșecului și în spatele crimei, șantajul și corupția, toate dorințele aflate la pîndă” (J.C. Missiaen).

III. Capitolul: *NICHOLAS RAY*

1. RAY DESPRE RAY

„Despre tot ceea ce am scris, și care mă privea îndeaproape, lozinca mea personală a fost întotdeauna: «sînt un străin aici». Prima piesă pe care am scris-o în tinerețe tot despre acest subiect era. Căutarea unei vieți împlinite este, cred, paradoxal, solitară. Și cred de asemenea că solitudinea este foarte importantă pentru om, atîta vreme cît nu îi strică, fiindcă știe să se servească de ea...”

„Mă interesează povestea și personajele: aparatul de filmat este un instrument, este microscopul care permite detectarea *melodiei privirii*... El este, pentru mine, echivalentul introspecției la scriitor și desfășurarea filmului în aparat reprezintă în ochii mei fluxul de gîndire al scriitorului.”

2. TEXTE DESPRE RAY

„Ray se situează într-un curent care ar putea trece prin Griffith și Borzage și care este cel al unei duioșii neliniștite și traumatizate. Dar Ray îi adaugă ceea ce dă strălucirea tinerei generații de dincolo de Atlantic, anume o meditație totodată febrilă și matură despre dragoste, violență și moarte, care îi ridică operele cele mai viguroase la nivelul lirismului sau al tragediei. Există în toate filmele

lui Ray un fel de angoasă fraternă, o crispație secretă, pe care o destinde câteodată încrederea unui elan, dar care persistă dincolo de dorința încordată de pace și fericire..." (Henri Agel).

„Cel mai reprezentativ regizor al țării sale. Realism poetic, lirism intens, viziune poetică a lumii și a lucrurilor" (Jean Mitry).

3. FILMELE LUI RAY ÎN CARE A JUCAT HUMPHREY BOGART

Knock on any door — 1948 (*Bate la orice ușă*)

În *Knock on any door*, Nicholas Ray ne oferă un rechizitoriu împotriva societății, în favoarea unui tineret în speță delincvent. Ray ia apărarea unui tânăr emigrant italian, Nick Romano, și-i explică delictele arătându-i viața. Această pledoarie este rostită de Humphrey Bogart care deține rolul avocatului Andrew Morton, însărcinat cu apărarea lui Nick Romano, învinuit de uciderea unui polițist... Morton a trăit și el în lumea de jos, dar a ieșit de aici, a «reușit»... Cel mai în vîrstă se simte atunci obligat să-l ajute pe cel tânăr, jucînd un rol părintesc... Morton îl apără pe Nick împotriva lui însuși, împotriva fascinației pe care o exercită asupra-i răul, și împotriva societății... Obrazul lui Morton, copleșit... privindu-l pe Nick care merge spre moarte, este desigur cel al lui Nicholas Ray care privește un tineret apropiat de el... Pudoarea și reținerea caracterizează *Knock on any door*, care este totuși povestea unei violențe disperate. Ray își expune cu luciditate demonii interiori și încearcă să-i exorcizeze" (François Truchaud).

In a lonely place — 1949 (*Într-un loc singuratic*)

„Același anticonformism... se regăsește la Dixon Steele (interpretat de H. Bogart, *n.n.*) un scenarist căruia nu i se recunoaște talentul. El ne apare, de la primele scene, ca un violent, acrit de Hollywood și de fauna sa... Dar această violență pe care i-a oferit-o societatea... s-a lipit de el; ea a devenit esența lui profundă... Solitudinea artistului și aceea a bărbatului îl fac de două ori vulnerabil... Violența

era parte a unui întreg în primele filme ale lui Ray, ea devine aici element tragic, determinînd raporturile dintre personaje. Steele anunță de asemenea personajele viitoare prin *violența sa existențială* provenind dintr-o nevoie esențială: comunicarea. Steele prezintă o solitudine exasperată... Alternanța scenelor de calm cu cele de violență descrie caracterul lui Steele, plin de răsuciri, relevînd focul care îl mistuie, acela al pasiunii și al durerii de a trăi..."

„După chipul și asemănarea eroului său Nicholas Ray caută în film soluția propriilor sale preocupări și își pune cu anxietate întrebări despre el însuși“ (François Truchaud).

Confruntarea acestor fragmente ne oferă datele fenomenului Humphrey Bogart. El apare în filme cum nu se poate mai personale, caracteristice unor personalități regizorale diferite, uneori opuse, filme care reprezintă fiecare un univers propriu, preocupări specifice acestor realizatori, actorul integrîndu-se fiecărui film și păstrîndu-și, nealterată, propria lui personalitate.

Trecerile, pendulările între Bogart cel conform mitului violenței, al durității și cel veșnic înfrînt sînt doar aparent contradicții. Biografia mitică a lui Bogart poate fi ușor reconstituită — și rămîne perfect logică — din multiplele și diferitele filme în care apare. Altfel decît în cazul lui Gabin, cel de pînă la ultimul război, care are o biografie mitică cu mult mai puține întoarceri, răsuciri neașteptate. Altfel, pentru că Bogart exprimă — cel puțin aparent — două mituri diferite, așa cum reiese chiar din aceste fragmente ale unui presupus dosar al lui Bogart. Altfel, dar nu mai puțin. Și atunci, singura explicație posibilă a acestui paradox — existența unei unități a biografiei mitice așa cum reiese ea din fragmentele unor filme atît de diverse care, la rîndul lor, reprezintă fiecare cîte un frag-

ment al altor biografii interioare: cele ale realizatorilor, ei înșiși atît de diverși — singura explicație, așadar, este că Bogart reprezintă un aspect esențial al epocii în care a trăit. Punctul de contact e tocmai această contemporaneitate existențială, Bogart își reprezintă epoca. Bogart este în felul acesta un fenomen social. Istoricul care va cerceta această epocă va trebui, alături de faptele concrete detectabile din ziare și din alte documente istorice, să cerceteze și psihologia bogartiană, și mitul bogartian. Pe plan istoric, Humphrey Bogart este un document.

VI. FIZIOLOGIA STARULUI

Cum funcționează un star? Întrebarea ar putea părea ciudată, dar mă refer în continuare la star ca la un fenomen al cărui mecanism — sau mecanisme — pot fi detectabile. S-au făcut, de altfel, și clasificări, dar nu despre aceasta este vorba acum. Între scenariu și filmul finit au loc o serie de activități funcționale a căror surprindere este esențială pentru înțelegerea mecanismului pe care îl cercetăm acum.

Deci, în primul rînd, care este rolul, funcția actorului în lanțul: scenariu — rol — regizor — actor — film? Demitizarea starului ar trebui începută cu o constatare inițială: scenariul nu oferă actorului un rol, ci numai elementele inițiale ale acestuia, adică numai pretextul pe care rolul se va construi. Fără regizor, rolul nu există, acesta se naște din activitatea creatoare a realizatorului. (Evident că mă refer aici la cazul, ideal, al unui film de valoare, creat deci de un realizator cu personalitate, care lucrează cu actori buni. Este de altminteri cazul filmelor care au rămas în istoria cinematografiei. Există desigur și alte situații: un actor bun într-un film realizat de un regizor lipsit de personalitate,

de pildă. Dar pentru înțelegerea fenomenului, nu putem apela decît la cazul în care el se petrece în formă pură.) Peter Lorre este un star. Dar filmul „M“ fără Lang ar fi fost altceva decît este. Rolul nu a fost creat de scenariu — chiar dacă Lang este unul din coautorii lui — și Peter Lorre, pe baza simplei lecturi a textului, nu ar fi fost „Ucigașul“, așa cum îl cunoaștem. Pentru că rolul este în primul rînd o proiecție a lui Lang, realizatorul urmărind foarte precise idei, de-a lungul întregii sale opere. În acest sens, rolul cuprins în scenariu nu este decît o materie primă a rolului real din film. Materie primă prelucrată de regizorul care creează în fapt rolul. În aceeași măsură este element component și interpretarea actorului, pentru că, spre deosebire de piesa de teatru, scenariul nu are valoare artistică în sine, opera de artă fiind doar filmul finit.

Jean Mitry remarcă pe bună dreptate în acest sens că „un autor este mult mai puțin cel ce imaginează o poveste cît cel care îi oferă și un stil“ și, argumentînd împotriva ineptiei potrivit căreia, fiind o operă colectivă, autorul filmului e echipa care a colaborat la apariția lui, Mitry aducea exemplul unei catedrale care, deși construită de o echipă largă, nu are totuși decît un singur autor: arhitectul care a conceput-o, a zidit-o, a ordonat-o. Vitraliul este opera pictorului care l-a desenat, după cum statuile sînt opera sculptorului. Dar, fiind ornamente, cu dimensiuni și cerințe stabilite de arhitect, aceste părți se integrează întregului catedralei, „se adaugă operei și nu o constituie — cel puțin în calitate de structură fundamentală“. Rolul pe care îl va juca actorul va fi — în cazurile ideale, repet, pe care le discutăm — creat de regi-

zor, pe baza scenariului și oricine a urmărit vreo dată în paralel un scenariu și filmul, o știe. (Există evident aici o excepție: cazul în care realizatorul este și propriul său autor de scenariu.) Personajul se naște, într-o primă etapă, din întâlnirea dintre această intenție de rol și actor. Dar actorul însuși este — rămânând propriul său autor, precum pictorul cel al vitraliului catedralei — un element al operei regizorale, pe care realizatorul îl modelează, îl determină, chiar mai mult decât arhitectul vitraliile. De aceea, de altfel, alegerea interpretului e un fapt de creație regizorală la fel de important ca și îndrumarea lui pe platou.

Rolul lui Aldo Fabrizzi din *Roma, oraș deschis* de Rossellini, este în egală măsură creat de interpret și de regizor, ca și cel al Annei Magnani. „Pentru rolul Ioanei d'Arc, notează Raymond Durnat, Dreyer a ales o femeie tânără, pe Renée Falconetti, al cărei zîmbet era suficient de fermecător și de modern pentru reclamele de pastă de dinți pentru care poza, și i-a vorbit, a lucrat cu ea, în franceza lui aproximativă, pînă cînd gîndirea i-a transformat, dinăuntru în afară, trăsăturile. El nu s-a dat în lături să recurgă la o lipsă de considerație fizică — să nu spunem chiar tortură — ținînd-o îndelung îngenunchată pe podelele de piatră, însă efortul lui era menit să fixeze în trăsăturile actriței, să sculpteze în ele sentimente care pînă atunci stăteau adormite într-însa, sau fuseseră simple stări sufletești trecătoare. El a suprapus pe fața ei portretul pe care el însuși i l-a făcut.“ După cum — referitor la această ultimă frază — realizatorul transpune cel mai ades asupra întregii opere — deci și asupra rolului — propria sa lume interioară.

Lucrurile sînt fără îndoială mai complicate ca în cazul catedralei, pentru că aici piatra sculptorilor este personalitatea vie a actorului care se cere modelată și integrată operei. De aceea spuneam că alegerea actorului este un moment decisiv al creației regizorale. Întîlnirea celor două personalități — regizor și actor — poate fi o ciocnire (ca în cazul aceluia *Hamlet* al lui Kozințev, din a cărui întîlnire cu Smoktunovski au ieșit scînteii; opera, însă, de altfel de mare valoare, cuprinde momente de disonanță, în care se simte lipsa de unitate pricinuită de lipsa de adeziune totală dintre regizor și interpret), sau poate fi o simbioză (ca *Rebel without a cause* al lui Nicholas Ray care s-a aliat perfect cu James Dean. Acest film este „unul din cele mai personale ale lui Ray, de care se simte cel mai aproape“, afirmă François Truchaud, unul din apologeții inteligenți ai realizatorului. Iar James Dean era unul din actorii cei mai personali, în sensul că își aducea pe ecran propria personalitate, bine definită, precis descriptibilă, fiind tocmai de aceea socotit un „actor dificil“.) Fenomenul devine ușor vizibil, cînd privești un film în care apar mai multe staruri, fiecare cu personalitatea sa diferențiată, a căror existență filmică este adusă la unison de regizor. În *Rancho Notorious*, imn cîntat de Fritz Lang Marlenei Dietrich, jocul celorlalți actori este perfect armonizat cu cel al mării dive. Imnul este închinat Marlenei, dar îl cîntă Lang — filmul este al lui.

Chiar și preferințele pentru anumite staruri sînt semnificative. Cazul Chaplin îl ilustrează: moralmente un victorian întîrziat, Chaplin are în filmele sale un „Nymphen-Komplex“, cum îl numește

Patalas. Femeile sînt aici totdeauna inocente, foarte tinere, copile virginal; filmele lui Chaplin exclud femeia coaptă, cu experiență. Acest complex pătrunde și în viața sa personală, actorul alegîndu-și, în patru din căsătoriile sale, drept soții fete de 16—17 ani. Un studiu al frecvenței anumitor staruri — bărbați sau femei — în opera unui realizator ar oferi un element în plus pentru analiza personalității lui (deși lucrurile sînt alterate de intervenția adeseori decisivă a producătorului care poate prefera un star altuia, din motive exclusiv comerciale).

Sînt filme în care personalitatea starului domină, care gravitează în jurul starului, al căror unic scop (sau alteori unică scuză de existență) este tocmai starul. Există un farmec al starului care face posibilă existența unui film numai prin simpla reproducere a acestei personalități actoricești. Despre Paul Newman, Richard Brooks scria: „...este un gen de actor asupra căruia poți să fixezi aparatul timp de minute în șir, chiar dacă de-a lungul mai multor scene n-are nimic de spus“. Confuzia multor aprecieri, a multor judecăți despre star derivă dintr-o greșită punere a problemei, în sensul nediferențierii ei. Nu toate filmele sînt operă de artă, nu toate filmele — am văzut — trebuie judecate după aceleași criterii. Dar aci ne interesează starul în primul rînd, atunci cînd apare într-o operă de valoare artistică. Trebuie însă totodată precizat că există nenumărate filme făcute exclusiv pentru a folosi un star, pentru a-i exploata calitățile mitice, pentru a le exhiba. (Malraux a și teoretizat — greșind — faptul: „O mare actriță este o femeie capabilă să incarneze un mare număr de roluri diferite, un star este o femeie capabilă să facă să se nască un mare număr de scenarii conver-

gente“.) În aceste cazuri, starul funcționează cumva în virtutea inerției. Ca dovadă: niciodată, cred, un star nu s-a născut spontan — da, putea fi remarcat într-o prezență accidentală și periferică într-un film oarecare; dar existența sa ca star a început totdeauna sub îndrumarea — adică prin creația — unui realizator. Frank Capra afirma pe bună dreptate: „Un film bun poate face un star, dar un starnu poate salva niciodată un film prost“. Starurile sînt deci și creații regizorale. Iată cîteva exemple: George Stevens, promotor al cuplului Katharine Hepburn — Spencer Tracy, a lansat staruri ca Joan Fontaine, Irene Dunne, James Stewart, Cary Grant, și a promovat în roluri din cele mai bune ale lor pe Montgomery Clift, pe James Dean, pe Elisabeth Taylor; în regia lui Howard Hawks au jucat roluri dintre cele mai caracteristice ale lor actori ca Louise Brooks, Sue Carol, Carole Lombard, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Jean Arthur, Ritha Hayworth, Jane Russel, Barbara Stanwyck, Lauren Bacall, Ann Sheridan, Ginger Rogers, Marilyn Monroe, Elsa Martinelli și James Cagney, Paul Muni, Edward G. Robinson, Gary Cooper, John Barrymore, Joel McCrea, Humphrey Bogart, John Wayne, Montgomery Clift, Kirk Douglas; Frank Capra a avut și el un rol important în demararea unor cariere de staruri ca Jean Harlow, Barbara Stanwyck, Claudette Colbert, Jean Arthur, Clark Gable, Gary Cooper, James Stewart; Brigitte Bardot este o creație a lui Roger Vadim ca și Anette Stroyberg. Să oprim aici exemplificările, pentru că ele sînt și pînă acum elocvente.

Revenirea acelorasi nume în cadrul cinematografiei unor regizori diferiți mi se pare a fi, în ciuda aparențelor, un semn al realității starului — cre-

ație a realizatorului. Pentru că este aici un alt paradox: starurile amintite au o personalitate precisă, regizorii citați au creat opere profund personale, și totuși Montgomery Clift din filmul lui Stevens este același Montgomery Clift din filmul lui Hawks; dar totodată filmele sînt specifice realizatorului lor, două personalități net diferențiate. Adevărul îl aflăm cînd depășim acest paradox. Starul se naște din tripla convergență actor-regizor (și rol) — public. Este un fenomen oarecum asemănător cu cel pe care l-am mai amintit, al westernului: westernul este o haină care se îmbracă pe trupuri diferite și îi relevă fiecăruia personalitatea proprie. Totuși, westernurile aparțin, prin multe coincidențe — și nu numai prin locul acțiunii — unei sfere comune. Starul devine adeseori o temă pe care un realizator își face variațiile, dînd naștere unei opere caracteristice lui. Punctele de contact sînt tematice. Tema lui Paganini revine și în variațiile lui Brahms, aceeași dar altfel tratată. Montgomery Clift, de pildă, este integrat (și într-un fel născut) în lumea armonioasă a lui George Stevens și a lui Howard Hawks, dar face parte totodată și din aceea, diferită, a lui Zinemann sau a lui Huston.

O mare parte din filmele de valoare, reprezentative ale cinematografului francez din perioada Frontului Popular sînt legate de numele lui Jean Gabin. O epocă de înflorire a filmului francez este astfel marcată de prezența acestui „monstru sacru“ care își poartă destinul de personaj prin filme diverse, datorite unor mari personalități regizorale. Faptul a fost surprins de André Bazin care formula astfel fenomenul: „identitatea profundă, esențială a unui destin a cărui confirmare o căutăm neîncetat în reînnoirea aventurilor personajului“. Operele care marchează realismul

poetic francez din perioada 1936—1940, *La belle équipe* (1936), *La grande illusion*, *Pépé le Moko* (1937), *Quai des Brumes*, *La bête humaine* (1938), *Le jour se lève* (1939), *Ré-morques* (1940) — sînt filme realizate de regizori atît de diverși ca Renoir, Carné, Duvivier, Grémillon, după scenariii scrise de Spaak, Prévert, Jeanson... În toate acestea apare Gabin, creînd o continuitate a unui aceluiasi destin sub identitatea diferitelor personaje pe care le întruchipează. Gabin devine un mit al acestei societăți antebelice, sau, cum scria tot Bazin, el este „eroul tragic al cinematografiei contemporane“. La o privire cît de cît atentă, putem constata paralel cu traiectoria variată a personajelor care apar într-un film sau altul, simultan cu acestea, existența unei a doua teme, perenă, aceea a mitologiei pe care a creat-o Gabin. Ca la orice personaj mitologic, apariția sa concretă este diferită (ca personaj), dar destinul său este același.

Care sînt elementele permanente ale acestui destin?¹

1. Gabin este totdeauna un învins. Prin aceasta, el este un non-erou;

2. Niciodată înfrîngerea lui nu are loc în decursul filmului: cînd acesta începe, Gabin este deja victima unei lovituri, a unei căderi anterioare, a unui păcat pe care l-a săvîrșit înainte de începerea povestirii cinematografice;

3. De aceea, el își cunoaște dinainte destinul. Acțiunea sa constă doar în a-l întîrzia sau a încerca să se revolte — inutil — împotriva lui. Pentru că:

4. Gabin este totdeauna un revoltat împotriva propriului său destin și împotriva celor care îl determină. Tocmai revolta constituie acel

5. Intermezzo pe care îl reprezintă filmele sale (ca episod al unei biografii). El se petrece cel mai ades cu ajuto-

¹ Mă refer evident la perioada antebelică a lui Gabin. De atunci multe s-au schimbat — deși în cu totul alte forme, revine tot un mit, sau mai precis: mitul lui revine în alte forme.

rul unei femei.¹ Este vorba totdeauna de o speranță — de șartă — o încercare de a-și uita condiția. Dar deznodământul tragic nu apare niciodată accidental, ca un element nou, imprevizibil; el este punctul terminus al întâmplării din trecut care grevează destinul personajului. Iar declanșarea acestei întorsături neaccidentale a întâmplării care va duce la deznodământ, este mereu aceeași, faimoasa

6. Criză de furie pe care o reîntîlnim în toate filmele lui Gabin. Este paroxismul revoltei personajului, dar totodată și cauza imediată a sfîrșitului său. Prin această clasică criză de furie, remarcată și de Bazin, „Gabin își provoacă nenorocirea, el amorsează cu mîna lui capcana fatalității care îl va lovi de moarte. Or, să nu uităm că, în tragedia și în epopeea antică, furia nu era o stare psihologică... ci o... posesiune sacră, o breșă deschisă zeilor în lumea oamenilor, prin care se strecura destinul“;

7. De la fizionomie și mimică pînă la anume gesturi permanente (chiar și un anume fel de a-și ține mîinile în buzunarele impermeabilului sau ale pantalonilor) sau pînă la acel umblet specific, întreaga ființă a lui Gabin poartă pecetea acestor trăsături elementare care îl exprimă. În timp ce

8. Mediul devine totdeauna simbolul claustrării eroului în universul concentraționar în care îl împinge fatalitatea; izolatul cartier Casbah și apoi gratiile din *Pépé le Moko*, ceața din *Quai des Brumes*, zidurile camerei din *Le jour se lève*, fără a mai vorbi de închisoarea din *La grande illusion*.

Fatalitatea tragică a personajului, revoltele sale inutile exprimau o anume stare de spirit din perioada în care s-a născut mitul Gabin.

¹ De regulă Michèle Morgan: „există un mit în *Quai des Brumes* — acela al lui Jean Gabin. Michèle Morgan nu există decît prin el. Ea este femeia care îi apare lui Gabin în toate filmele sale, ca posibilitatea unei iubiri imposibile“ — scrie Jacques Siclier.

Încercînd o catalogare a stilurilor actoricești de-a lungul istoriei filmului, Raymond Durnat distinge 11.

Cred însă că, reducîndu-le la esențial, stilurile pot fi reduse la două linii de dezvoltare: stilul, să-i zic simbolist și cel realist. Aceste două tendințe se desfășoară aproape tot timpul de-a lungul istoriei cinematografului, cunoscînd diferite etape, diferite forme evolutive.

I. *Stilul simbolist*: 1. Stilul numit sugestiv de Durnat „*semaforic*” este cel din prima perioadă a filmului mut, cînd actorii utilizează gesturi-semnale. Dar Durnat se mulțumește să denumească stilul fără a mai constata că aici interpretarea este un fel de scriere: gesturile sînt semnale folosite pentru comunicarea unor gînduri, sentimente, senzații. Cîteva semnale de bază oferă punctul de plecare pentru improvizații în jurul lor. Stările de bază, să le zic așa, au corespondențe convenționale fixe: groaza, tristețea, bucuria, disperarea, dragostea etc. Ele constituie echivalentul verbelor (se sperie, este trist, se bucură, s-a îndrăgostit etc.), sau al adjectivelor (privirea specifică semnalizatoare a intrigantului, a criminalului, a inocentului etc.) Verbele — acțiuni — semnale actoricești sînt corelate cu substantivele (elemente ale imaginii: obiecte sau ființe: — X se sperie de *criminalul* care a intrat în odaie sau se bucură de *floarea* care se află pe masă etc.). Din aceste corelații, din combinarea lor, ia naștere echivalentul unei fraze a cărei schemă exemplificatoare poate fi: femeia X pură, virginală, aflată la geamul camerei ei, îl iubește pe virtuosul și bravul Y, care își ia rămas-bun și pleacă (semnalele celor doi comunică acțiunea și adjectivale corespun-

zătoare), apoi, după ce Y pleacă, X devine tristă, iar cînd se întoarce, descoperă cu groază că în cameră a intrat Z, bărbatul rău de care se sperie pentru că acesta are intenții agresive. Situația este clasică. Mișcarea e aici redusă la minimum: o femeie stă la geam, apoi se răsuțește, un bărbat pleacă pe stradă, un altul intră pe o ușă. Atît. Restul întîmplărilor e relatat prin gesturile-semnale. Stilul semaforic relatează întîmplări în forma unor propozițiuni simple.

2. *Stilul pantomimic* — este cel al „slapstick“-ului și cunoaște o evoluție care pleacă de la simplitatea pantomimică din filmele lui Mack Senneth, capătă o nuanțare poetică în cazul lui Chaplin și ajunge pînă la stilizarea modernă a lui Tati, la care gestul pantomimic cuprinde acțiune și poezie, dar și o semnificație în plus, prin raportarea ei la tematica filmului sau a secvenței. În general, acest stil este propriu comicilor. Deosebirea față de stilul „semaforic“ este tocmai stilizarea comică în acest caz, sau, dacă vreți, conștiința stilizării. Ceea ce actorul face cu intenții serioase în jocul lui „semaforic“, comicul o face știind că glumește. (Cînd Chaplin își manifestă dragostea pentru cineva, el repetă gestul unei Lilian Gish, de pildă, adăugîndu-i o exagerare stilizată. Nu este vorba de o parodiare — ci de stilizare.)

3. *Stilul „sculptural“*: gestul este surprins în forma sa cea mai expresivă și semnalul devine semnal numai în faza de montaj. (Prim-planurile din secvența masacrului de pe scară din *Crucișătorul Potemkin*, sau, dimpotrivă, atitudinile sculpturale ale Ioanei d'Arc—Falconetti la Dreyer; alături de aceste exemple se succed cele din întreaga cinematografie expresionistă germană.) Stilul sculptural

poate fi întâlnit pînă în zilele noastre, fie în stare pură să-i spunem (*Ivan cel Groaznic*, Eisenstein), fie într-o formă de stil monumental ca în opera lui Visconti (aici intervine și o formă nouă a jocului teatral, voit artificial, ca interpretarea Kathinei Praxinou din *Rocco*). În ultimele decenii am asistat la o reapariție a acestui stil: actorul care exprimă prin simplă prezență — facială sau corporală — o stare, o problemă sau un apel la senzorialitatea spectatorului. Sexy-ul este astfel prezent prin chipul unei Kim Novak, prin corpul unei Jayne Mansfield sau Anita Eckberg, sau în fine prin atitudinile striptiz ale unei Lollobrigida, ale Sophiei Loren sau Brigittei Bardot.

II. *Stilul realist*. 1. În perioada filmului mut, stilul realist e promovat de unele filme ale lui Fritz Lang, sau Murnau, sau Pabst, sau Stroheim. Acum nu acțiunea și gestică sînt singurele elemente esențiale. Personajul are, în aceste filme, carnație, identitate morală, psihică. Personajul devine personaj în sensul autentic al termenului. Stilul acesta realist înseamnă pătrunderea problemelor psihologice pe ecran. Stroheim își intitulează un film *Greed*, adică „rapacitate”. O stare psihică devine temă și subiect de film, și aceasta presupune o modificare esențială în jocul actorului.

2. Stilul realist al începuturilor filmului sonor înseamnă doar o accentuare a realismului prin prezența verbului. Faptul că vorbesc îi obligă oarecum pe interpreți la un realism mai subliniat.

3. Filmele lui Renoir, ale lui Cukor sau Hawks — și acestea nu sînt decît exemple — folosesc stilul actorului al cărui joc înseamnă exprimarea unei sensibilități în dinamica ei. Acel faimos „under-playing” american nu este altceva decît o

apropiere de firesc. Acest ton în plus, necesar pe scena teatrului, se transformă aici într-un ton în minus, ecranul amplificînd implicit expresia interpretativă. Discreția în interpretare este o formă a realismului. Renoir aduce noutatea unei poezii a „flou“-ului în interpretare, un fel de corespondent al pastelului. Liniile estompate conferă de asemenea un firesc mai deplin.

4. Stilul care urmărește exhibarea a ceea ce este aparent invizibil, a sensibilității ascunse, interioare, este propriu actorilor formați la „Actor's Studio“; dar „Actor's Studio“ oferă în fond doar o tehnică și stilul acesta îl regăsim și în filmele lui Antonioni, ale lui Bergman sau Godard. Ecranul oglindește o viață interioară și interpretarea capătă firescul autenticității. Actorul este — stilistic — identificabil cu omul real înfățișat fără s-o știe la televizor. Actorul nu mai e actor, ci eu, tu, sau el. Etapele acestei direcții de dezvoltarea stilului realist sînt trepte spre dezactorizarea actorului, spre aducerea lui la nivelul autenticității depline. Istoric privind, stilurile reproduc în mare mișcarea evolutivă: actorul-semn, actorul-element al povestirii, actorul-interpret al unui caracter tipic, actorul-existență.

VII. ACTORUL ÎN FAȚA REGIZORULUI

Cum funcționează starul — și în genere actorul — pe platou? Relația regizor-actor este hotăritoare atât pentru unul, cât și pentru celălalt și, desigur, pentru întreg filmul.

Colaborarea aceasta, ca act de creație, cunoaște mai multe etape. Primul pas este exclusiv al regizorului: alcătuirea distribuției. Alcătuirea distribuției este, ca și în teatru, unul din principalele momente ale muncii regizorale. Alegerea actorilor în așa fel încît personalitatea, temperamentul lor să se potrivească sau să se poată mula pe datele personajului (John Huston declară peremptoriu: „Ceea ce contează în domeniul interpretării este alegerea actorului. Eu nu îl dirijez, îl las să-și creeze personajul. Dacă este inteligent, va fi bun. Nu folosește la nimic să-l forțezi, importantă este alegerea făcută inițial”); viziunea de ansamblu asupra distribuției astfel încît ea să fie cât mai omogenă; luarea în considerare în alegerea interpreților a corespondențelor lor, a întîlnirii lor (în *Moartea unui ciclist* cei doi bărbați semănau între ei intenționat, regia urmărind pe parcursul filmului un joc special de ușoare confuzii în trecerea de la unul la altul, în timp ce de obicei asemănarea dintre

doi interpreți nu este de bun augur) — iată numai câteva probleme legate de distribuție.

Criteriile alcătuirii distribuției pot fi variate. Dar poate că Elia Kazan a mărturisit cel mai clar adevăratul mecanism: „Nu aleg niciodată actorii punându-i să citească scenariul. O fac după ce am vorbit cu ei, mult, pentru a descoperi cu ce seamănă ei realmente. Și când descopăr că esența jocului pe care vreau să-l obțin există undeva în interiorul lor, în acel moment știu că îi pot folosi...” Iar Nicholas Ray își comenta astfel propria activitate în acest domeniu: „Pentru a face distribuția într-un film, pentru a găsi o duzină de roluri, eu văd aproape trei sute de actori, discut cu ei... și câteodată mă înșel în alegerea mea. Dar chiar în acest domeniu, nu urmăresc reguli precise, căci trebuie să te adaptezi actorului, fiecare având un joc diferit“. Este interesantă în acest sens și concluzia experienței lui Peter Glenville, realizatorul filmului *Becket*, artist totdeauna foarte atent la problemele interpretării: „Ideea de a alege ca interpreți pe Peter O'Toole și Richard Burton îmi aparține. Nu cred în sistemul de a avea o idee rigidă și fixă asupra felului cum trebuie jucată o scenă, de a o impune apoi actorului... Cred că trebuie să ai — sau să te străduiești să ai — o înțelegere reală a ceea ce a intenționat autorul creîndu-și personajele și, deci, alegîndu-ți interpreții, să ai prezentă precis în minte intenția autorului, pentru ca, în lucrul de detaliu, de fiecare zi, să aplici, să folosești, să exploatezi amănuntele specifice, subtilitățile personalității actorului... Nu cred că îți poți face o idee precisă despre scenă fără să ții seama de actor. Un rol mare e susceptibil de a fi interpretat în moduri diferite de mai mulți actori, cu detalii foarte deosebite...”

Urmează apoi necesitatea pentru regizor de a adapta rolul la personalitatea actorului distribuit. „Aproape totdeauna trebuie să modelezi personajul pe actor, declară Fellini, bizuindu-se pe propria sa experiență. Ce pierzi pe de o parte câștigi în partea cealaltă. Personajul scenariului nu este încă decît o abstracție. Ceea ce contează este personajul care se animă pe ecran, poate diferit, dar viu.“

Pentru Visconti, întîlnirea cu actorul, în decorul în care urmează să se turneze, este un moment-cheie. Realizatorul se adaptează realității existenței interpreților, în sensul că încearcă să le asimileze personalitatea: „Cînd, la momentul oportun, chem actorii și îi pun să repete, extrag din prezența lor, dacă pot spune așa, toate sugestiile ce vor contribui la împlinirea scenei. «Prezența lor» o înțeleg în sensul direct și material al cuvîntului. Dacă, de exemplu, trebuie să turnez dimineața cu Mastroiani și cu Maria Schell, felul lor de a fi chiar în clipa respectivă, felul lor de a se mișca sau de a-și spune replicile îmi indică concret cum trebuie să completez scena.“

Relația regizor-actor, privită uneori ca o tiranie iritantă a primului, este de fapt căutarea continuă a unui diapazon comun. „Cînd ai de-a face cu buni actori profesioniști, declara Rossellini, ei nu răspund niciodată exact ideii ce ți-ai făcut-o despre personajul pe care voiai să-l creezi. Pentru a reuși într-adevăr să creeze personajul despre care a visat, realizatorul întreprinde o luptă cu interpretul său și reușește pînă la urmă să-l încovoie după voința sa.“ (Tirania reală nu este desigur exclusă în practică.) Tocmai pentru că găsirea acestui diapazon comun este dificilă, există practica cuplurilor de regizori-actori: René Clair a

turnat o vreme regulat cu Gérard Philipe în rolurile principale, John Huston cu Humphrey Bogart, Heifitz cu Alexei Batalov. „Tirania“ începe — și nu se mai sfârșește — din clipa în care regizorul, avînd de comunicat ceva ce trebuie spus în stilul *lui propriu* este obligat să supună unui stil unic toate componentele filmului: atmosfera decorului, imaginea, muzica și, desigur, interpretarea.

Îndrumarea actorului de către regizor poate avea infinite forme și metode, ele depinzînd și de temperamentul, și de experiența amîndurora și fiind în fond diferite de la caz la caz. Camilla Cederna descrie astfel o repetiție, înainte de filmare, pentru o secvență din 8 $\frac{1}{2}$: „Nu-l văzusem niciodată pe Fellini îndrumînd actorii. Felul său de a lucra amintește un număr al unui jongler de mare clasă, sau activitatea unui «maître de jeux» care nu încetează niciodată să organizeze noi jocuri, toate spirituale, antrenînd un număr din ce în ce mai mare de parteneri. Nici o clipă nu încetează să se miște, niciodată nu tace, dă ordine fără încetare, comentează cu finețe, sugerează, îi arată fiecăruia cum să joace, improvizează replici, ține rolul interlocutorului ascuns. Toate acestea cu o vîină comică atît de naturală și de constantă încît stîrnește risul asistenței, cu o asemenea generozitate, încît trezește mulțumirea celui care joacă — poate fals — îi înflăcărează pe figuranți, pe actori, pe muncitori, cu brațele larg deschise ca un șef de orchestră, cu mîinile împreunate deasupra capului ca un dresor. Cînd este cazul, va imita surîsul primadonei, grimasa clovnului, extazul prelatului. Și iată șirul de diminutive încurajatoare care vor duce la un rezultat fericit: «Mai jos căpșorul. Trage-ți fundulețul. Scrie, micuță Mirella. Tu, puîsor, rămîi liniștit...» Și mereu minciuni liniștitoare:

«Foarte bine, bravo... Încă o dată... e ultima! Acum chiar ultima și apoi mergem cu toții să ne amuzăm.»

Mastroiani trebuie să-și țină pardesiul într-un fel mai moale pe umeri; Stacy, când se ridică, trebuie să aibă o ținută mai puțin milităroasă, puțin mai servilă; Cesarino trebuie să rămână întors cu spatele și să continue a fuma ca o locomotivă. Croitoreasa, de lângă manechin trebuie să-l salute pe Mastroiani cu un suris, «un mic zîmbet satisfăcut, și trist totodată, și matern în același timp...» Toate acțiunile sînt repetate cu variante infime și cu îmbunătățiri abia perceptibile, sugerate de Fellini... repetate pînă cînd încep să meargă de la sine și să se înlănțuie firesc. Totul merge atît de bine, încît băiatul care ține clacheta, în loc să zică «Ciac», spune «Ciao»...“

Prezența regizorului este atît de hotărîtoare, încît îndrumarea sa determină noi înrudiri de stil, de spirit între actori diferiți. În filmele lui Liviu Ciulei *Erupția*, *Valurile Dunării* sau *Pădurea spînzuraților*, eroii pe care realizatorul îi creează au desigur independență, prin detaliile biografice, prin datele oferite de scenariu, dar ei sînt în același timp încărcăți de sentimente proprii realizatorului. Noțiunea de erou liric nu este exclusiv din domeniul poeziei, transportul unor gînduri intime ale creatorului asupra purtătorului ideii operei sale este un fenomen firesc și în film și nu rămîne numai apanajul scenaristului. *Erupția* prilejuiește constatarea unei anume asprimi, dincolo de care se simte căldura, caracterul reținut, de o luciditate rece, ale realizatorului care vrea astfel să ascundă că este (este?) un sentimental. Aceeași impresie o reîntîlnești și în *Valurile Dunării*. Pînă aici, comuniștii au fost zugrăviți în nenumărate chipuri pe ecran.

Toma din *Valurile Dunării*, deși tânăr, nu este exuberant romantic, nu este fierbinte, în aparență. Dominat de luciditate, de o pasiune care — inițial inexplicabilă — îi explică sensul vieții, al acțiunilor, Toma este în exclusivitate dăruit unei idei. Există momente în film când îți dai seama că Toma a început să o iubească pe Ana (Irina Petrescu). Nici nu știm care sînt acele momente pentru că, zgîrcit în vorbe și în fapte, el nu-și exteriorizează sentimentele. Este o undă inefabilă care se transmite și ale cărei rezonanțe ajung pînă la spectator. Individualitatea eroului este precizată tocmai de acest lirism inhibat în chip voluntar, pe care-l ghicești însă, îl simți, fără a-i descoperi cu precizie izvorul. Asprimea, brutalitatea ascunzînd o uriașă potență lirică a lui Mihai (Liviu Ciulei) este punctul de plecare a peniței care va desăvîrși pînă la urmă desenul ascendenței unui om cinstit, dar concentrat doar asupra sa, spre momentul în care, alăturîndu-se luptei comuniștilor, își jertfește viața, el care se fălea că nu este militar. Sînt nete asemănări între cei doi eroi ai filmului, după cum avem impresia că se poate stabili apartenența lor la familia de spirite, sau mai degrabă de caractere, din care fac parte cîțiva eroi din *Erupția*. Există undeva un numitor comun între scene ca aceea de pe sondă, aceea în care Mihai își duce mireasa pe străzile orașului bombardat și, în sfîrșit, aceea în care Toma pleacă să „grebleze“ de mine apele Dunării. Personajele sînt altele, din diferite categorii sociale, la alte trepte de înțelegere, de cultură. Iar cele două personaje principale din *Pădurea spînzuraților*, aparținînd unei cu totul alte epoci, au evident trăsături comune cu eroii precedenți, deși sînt diferiți chiar între ei. Dacă toate aceste personaje s-ar întîlni într-un virtual

film, ele ar trebui să se recunoască, să-și simtă identitatea familială. Autorii scenariului sînt alții, actorii de asemenea și rubedenia aceasta spirituală, unitatea aceasta derivă din interpretare, fiind rezultatul aceleiași prezențe regizorale.



Problema relației regizor-actor este însă mai amplă și se încadrează într-o problemă generală a concepției despre actorul de film. Mulți realizatori de seamă din istoria filmului au abordat problema și în încercări de teoretizare, și aproape toți teoreticienii artei cinematografice s-au oprit asupra ei. Părerile — multe dintre ele izvorîte din practica actului de creație — sînt foarte variate. Totuși ele se pot grupa în două practici contradictorii privind rolul actorului de film. Unii realizatori și teoreticieni îl consideră pe actor un simplu element plastic, minuit exclusiv de regizor, un element care nu depășește ca pondere nici unul din toate cîte alcătuiesc imaginea cinematografică. O a doua modalitate, opusă, este aceea în care actorul rămîne colaborator activ și conștient la crearea operei cinematografice.

Începînd de la teoria tipajului a lui Eisenstein și pînă la analiza nuanțată a rolului actorului aflată în opera teoretică a lui Béla Balázs sau Umberto Barbaro, problema actorului de film a fost discutată sub cele mai variate aspecte. Unul din cei mai vehemenți susținători ai primei teze este Michelangelo Antonioni. Ideea sa — de altminteri nu strict personală, ci urmărind o filiație precisă a cărei origine trebuie căutată în teoriile inițiale ale lui Eisenstein și ale lui Kuleșov (vezi vestitul efect Kuleșov), se rezumă astfel: „nu este absolut necesar ca un actor să înțeleagă exact ceea ce face...

Eu singur știu ce urmăresc de la el, sînt singur capabil să apreciez dacă modul lui de interpretare este just sau nu." Antonioni nu admite ca unui actor să i se dezvăluie sensul unei scene, deoarece această dezvăluire i-ar altera rolul actorului, care ar deveni astfel un cal troian în cetatea regizorului. Gestul actorului, sentimentele lui, expresivitatea lui, nu pot fi decît dictate de regizor, singurul în stare să cunoască ponderea fiecărui gest, a fiecărui cuvînt în ansamblul creației filmului. Pentru obținerea jocului dorit, el e dispus să recurgă la violențe — făcînd-o să plîngă pe Lucia Bose, pentru scenele în care trebuie să fie tristă, sau să înșele actorul dîndu-i indicații false pentru a obține efectul dorit. Nu este vorba aici, cum ar putea părea la o primă impresie, de un dispreț față de actor. Afirmatiile lui Antonioni corespund unei întregi concepții privind rolul actorului ca simplu element al compoziției filmului. Originile acestui punct de vedere pot fi găsite nu numai la Kuleșov, ci și la Louis Delluc, care analizînd componentele filmului, vorbea despre „mască” în loc de actor. Bineînțeles însă că și Antonioni apelează la inspirația actorului, la sensibilitatea sa, la capacitatea sa de trăire, neacordîndu-i însă niciodată dreptul de colaborator al său. Dar nici Antonioni nu se poate dispensa de caracteristicile creatoare ale actorului: „Actorul de film trebuie să sosească la turnare într-o stare de virginitate. Cu cît efortul său va avea mai mult un caracter intuitiv, cu atît rezultatul va fi mai spontan... Actorul de cinema nu trebuie să lucreze pe planul psihologic, ci pe acela al imaginației" Demiurg *sui-generis*, Antonioni creează un univers din elemente a căror creație nu-i aparține. Actorul are, în concepția lui (asupra căreia mai revenim în capitolul următor), o existență proprie, pe care

realizatorul o modelează după voința sa, creînd astfel o altă existență, o altă lume. Și chiar și un admirabil creator de actori ca Joseph von Sternberg putea declara: „Actorul își pune mai mult la contribuție aspectul fizic decît inteligența“.

Concepția opusă este aceea a regizorilor care acordă alt rol actorului, socotindu-l colaborator la elaborarea filmului. Otto Preminger susținea necesitatea de a-i explica actorului cît mai amănunțit semnificațiile rolului său, ale scenariului în ansamblu, astfel încît el să înțeleagă nu numai propria sa partitură, ci și funcția ei în ansamblul filmului. În același timp, realizatori ca De Sica și Visconti merg mai departe cu îndrumarea actorului și fotografii de lucru ni-i dezvăluie arătînd cu precizie fiecare gest pe care interpretul urmează să-l facă în decursul filmării. (Practica aceasta este, pe bună dreptate, reprobata de Jean Renoir care constată: „nu tu ești acela care joacă scena, ci actorul; trebuie deci ca actorul să fi făcut descoperirea scenei și să fi aplicat situației propria lui personalitate și nu pe a ta“.)

În opoziție — ca metodă de muncă — cu Antonioni, G.W. Pabst urmărește la actorii săi nu numai autenticitatea expresiei personajului, ci și pe aceea a sentimentului real al actorului în timpul interpretării. În amintirile ei, Louise Brooks aduce cîteva elemente importante pentru cunoașterea creației realizatorului: „Dacă d. Pabst a filmat vreodată o tînră fecioară cuprinsă de un acces de ris, aceasta se datora faptului că cineva o gîdila. El ținea în fapt ca incitația motrice să fie reală, în așa fel încît reacția actorului să fie naturală... Pentru o scenă de dragoste cu Franz Lederer, voiam să port un neglijé foarte ajustat, dar d. Pabst mi-a spus să-mi pun un simplu capot și să rămîn goală pe dede-

subt. «Cine va ști, am exclamat eu, că sînt goală sub acest capot gros de lînă?» «Lederer!» mi-a răspuns el.“

Strădania regizorului avînd această concepție despre munca sa cu actorul se îndreaptă — cu mijloace diferite, uneori opuse chiar — spre crearea unei autentice mișcări interioare în sentimentele interpretului. Regizorul de teatru Charles Dullin a surprins cu limpezime o atare cerință: „Filmul pretinde înainte de toate un joc interior, el vrea un suflet dincolo de obraz... Cred că în cinematografie actorul trebuie să gîndească și să lase gîndul să-i lucreze obrazul.“

Polemizînd cu Antonioni, Otto Preminger susține avantajul inteligenței actorului. Realizator cu intenții totdeauna precise, solicitînd mereu actorilor să-i urmeze indicațiile, să-l urmeze pur și simplu, Preminger declară paradoxal că lucrează cu atît mai ușor cu interpreții, cu cît sînt artiști mai independenți și firi mai sensibile. Aceștia „nu au nevoie decît de o foarte ușoară sugestie pentru a face întocmai ceea ce gîndisem eu.“ Preminger își concentrează atenția asupra particularităților psihice ale interpretului: „încerc să înțeleg psihologia actorului, pentru a ști cum să-l conduc, cum să-l dirijez în procesul de lucru“. Există așadar, temperamental, tipul regizorului-pedagog, în opoziție cu celălalt tip, al regizorului care lucrează cu actorul ca pictorul cu pasta pe care o combină și o modelează pe pînza sa. Deoarece, în judecarea valorii unei opere de artă, criteriul umanitar nu este un criteriu pentru aprecierea eficacității unei metode sau a alteia, singurul valabil rămîne criteriul estetic. Ca rezultat, ambele metode și-au dovedit valoarea.

Analiza atentă a unor interpretări actricești, compararea lor, dezvăluie spectatorului problemele complexe pe care le presupune munca regizorului cu actorul. Cele de mai sus ar putea aduce mai aproape de spectator munca grea, chinuitoare pe care o ascunde un gest, un zîmbet, jocul plin de sinceritate și simplitate al actorului. Pentru că avea dreptate Louis Daquin cînd afirma cu reproș că publicul îi iubește mult pe actori, îi adoră, dar nu-i respectă.

ȘI UN DIALOG APOCRIF

Într-un fel, tot ce s-a spus pînă aici reprezintă, mai mult sau mai puțin, punctul de vedere al regizorului. Interesant e însă că, într-un fel, punctul de vedere al actorului inteligent nu contrazice toate acestea, ci, dimpotrivă, le confirmă. Cu unicul scop al acestei demonstrații — importantă pentru că atîta vreme cît filmul înseamnă și o întîlnire dintre personalitatea regizorală și cea actricească, întîlnirea nemijlocită a opiniilor este și ea semnificativă — reproduc aici, în forma unor fișe dialogate, opiniile a două actrițe care au și calitatea de a gândi despre activitatea lor. Confruntarea opiniilor lor — deși contradictorii — cu cele aflate pînă acum, nu va face decît să consemneze suprapunerile.

Jeanne Moreau: „Întrucît eu mă hotărăsc să fac un film în urma unor întîlniri... cred că există o persoană pe care totuși nu o pot ignora, și aceasta sînt... eu. Iar întîlnirile te transformă, viața de asemenea, și anii trec... Deci, regizorii care doresc să lucreze cu mine trebuie să utilizeze, desigur, de fiecare dată, ceva preexistent, ceva cu care ei trebuie fără îndoială să fie de acord, din moment ce eu sînt de acord cu ei.“

Bette Davis: „Alegerea subiectului este lucrul cel mai important din cariera unei vedete. Fără subiecte bune, foarte puține dintre noi au ajuns acolo unde sînt.“

Jeanne Moreau : „... pentru mine lucrurile sînt situate într-adevăr pe un plan foarte afectiv. A face film nu înseamnă numai un mod de a interpreta, ci mai curînd un mod de a trăi. A fi actor nu este o meserie, o vocație. Vreau să spun că alegerea este cu totul liberă. Nus-a auzi niciodată despre o familie (deși astăzi aceasta s-ar putea întîmpla) în care un copil să fi fost constrîns prin bătaie să devină actor. O asemenea alegere se explică cu siguranță printr-un anumit grad de exhibiționism, de narcisism și alte lucruri de acest fel, nu prea interesante și foarte complicate, și apoi cînd întîlnești un univers în care ai impresia că domnește adevărul, cînd te simți în acord cu ceilalți și cu tine însuși, te simți întrucîtva ca un mic soldat al unei armate“.

Bette Davis : „Dacă sînt protagonista unui film modern, preocupările mele de actriță se învîrtesc în jurul rochiilor mele, al pieptănăturii, al textului pe care va trebui să-l învăț și în special în jurul dorinței de a interpreta rolul în așa fel încît să folosesc bine posibilitățile publicului...“

Jeanne Moreau : „Atunci cînd lucrezi la un film, este evident că viața personală nu mai are nici o importanță... La sfîrșitul zilei, ceea ce contează este ce vei găsi a doua zi. Deci te întorci acasă pentru a face lucrurile cele mai banale: să te speli, să dormi... și viața reîncepe cînd te întorci pe platou...“

Bette Davis : „... nu am interpretat niciodată un rol în care să nu fi simțit o mare deosebire față de mine însămi. Personajul pe care îl interpretez rămîne în cabina mea la sfîrșitul zilei și mă așteaptă în dimineața următoare...“

Jeanne Moreau : „La toți regizorii... oricum ar fi... există o idee precisă, aceea a țintei pe care vor să atingă. Or, tu ești actor, și din momentul în care este bîn-

stabilit că ești actor, problema este rezolvată: sînt locuri unde regizorul vrea să te trimită și fiecare regizor folosește în acest scop alt procedeu, dar tu trebuie să te duci... Ceea ce există mai ales, este un fel de exaltare comună, un climat în care acești regizori dirijează, climat provocat de ei. Unii regizori se preocupă mai cu seamă de înfățișarea exterioară și dau indicații chiar în timpul filmării... în genul: ridică ochii! pleacă-ți capul! întoarce umărul! înaintează!... Unii regizorii se preocupă de gesturi, alții de pronunție, alții... În orice caz, există o mulțime de alte elemente care te galvanizează, care fac parte din climat și în clipa filmării simți deodată cum climatul prinde viață... Liniște... Motor!... În acel moment se petrece ceva și e evident că, de acum înainte, partenerul e regizorul..."

Bette Davis: „Cînd mi s-a încredințat acest rol principal mi-am pus întrebarea dacă o femeie de 30 de ani poate juca rolul reginei de 70 de ani? M-am dus la Charles Laughton cu îndoilele mele și el mi-a spus: «... Dacă știi să gîndești și să simți ca o regină bătrînă, dacă poți convinge spectatorii cu jocul tău, atunci nu are importanță vîrsta ta. Actorul are vîrsta personajului creat de el...»“

Jeanne Moreau: „Bineînțeles, la un actor există o constantă (și tocmai asta este uneori dezastruos): înfățișarea, care e totdeauna aceeași. Deci, modificările nu pot interveni decît din interior, dar provocate din exterior. Trebuie un mediu total diferit pentru fiecare film și o voință de a fi total disponibil... Dacă ești în stare de receptivitate totală... fiecare film trebuie să-ți dea o coloratură diferită..."

Bette Davis: „Cînd începem să lucrăm într-o producție, ne este imposibil să facem altceva pînă cînd ea nu se încheie. La sfîrșitul unei zile de muncă, o actriță conștiincioasă e prea obosită, intelectual și fizic, pentru a se mai putea gîndi la altceva, decît la o odihnă lungă și binefăcătoare.“

Jeanne Moreau : „Este o viață aparte și această viață continui să o resimți chiar după ce s-au terminat filmările, căci nu te poți dezrădăcina de la o zi la alta. Nu pot să-mi închipui că în timpul filmărilor ai putea să mai faci și alte lucruri. În ce mă privește pe mine, eu nu văd un actor ieșind serile, făcând vizite, sau... în sfârșit, totul este în funcție de temperament...”

Bette Davis : „În timp ce interpretez, trăiesc într-o lume imaginară, dînd viață unor personaje imaginare, exact cum se întîmpla cînd «trăiam» poveștile cu zîne din lecturile mele de copil. Fie că reușesc sau nu, încerc mereu să fac cunoscute «fantomele» mele publicului și, în același timp, și mie însămi...”

Jeanne Moreau : „În *La Notte*... eram pradă unui asemenea — cum să spun — mimetism, încît aveam impresia că aventura acelei femei (personajul se numea Lydia) mă privea îndeaproape, foarte direct, aproape ca și cum ar fi fost a mea personală. Era într-adevăr teribil.”

Bette Davis : „De obicei discut cu regizorul atît cît e posibil, toate aspectele, pentru a mă asigura că în privința personajului concepțiile noastre sînt suficient de asemănătoare încît să evităm neînțelegerile și o pierdere de timp costisitoare pe platou”.

Jeanne Moreau : „... în scurta noastră trecere pe pămînt, toți visăm într-o măsură mai mare sau mai mică să lăsăm o urmă. Or, actorul este un instrument. Nu că aș ține să consider meseria de actor cu o umilință deosebită, cred însă că din clipa din care un actor se confundă cu cariera și personalitatea unor oameni pentru care nutrești stimă și admirație, este un lucru admirabil și îndestulător”.

Bette Davis : „Niciodată nu am putut să cuceresc spectatorii doar cu apariția mea. Am creat totdeauna

cu plăcere roluri de compoziție, independent de faptul că trebuia să întruchipez o femeie frumoasă sau urâtă, simpatcă sau respingătoare.“

J e a n n e M o r e a u : „... mi s-a spus la început că eram mai curînd în genul Bettei Davis. Și cum nu-mi plăcea Bette Davis... Am văzut-o la cinema pe cînd eram mică. Ea interpreta totdeauna roluri de femeie agresivă și răutăcioasă... Așa că dacă mi se spune aceasta, nu-mi face plăcere de loc...”

VIII. ACTORUL NEPROFESIONIST

Există o prejudecată — născută, ca orice prejudecată, din incultură — care corelează problema folosirii actorului neprofesionist cu fenomenul contemporan al neorealismului sau cu cel al ciné-vérité-ului sau al cinematografului direct. Faptul este însă mult mai vechi (și ca problematică, nu numai ca uzanță, căci în această ultimă privință faptul e vechi cit cinematografia, Lumière și Méliès folosind ca interpreți ai filmelor lor membri ai propriilor lor familii). Încă de la începutul istoriei cinematografiei au fost folosiți ca interpreți persoane avînd asemănări fizice cu personajul ficțiunii: așa a procedat de pildă Méliès în cazul rolului regelui Angliei a cărui încoronare a ante-înscenat-o pentru a o proiecta după eveniment, ca pe un documentar. Nanook al lui Flaherty era interpretat de un eschimos, indigenii din *Tabou* al lui Murnau erau autentici băștinași și soția din *Ziua mîniei* a lui Carl Dreyer nu fusese actriță... (Trebuie menționat aici, deși aceasta este o cu totul altă problemă, că mulți dintre marii actori ai ecranului n-au fost, inițial, absolvenți de conservator, ci și-au început cariera ca actori neprofesioniști, devenind profesioniști abia după lansarea lor.) În fond, neprofesioniști

utilizați în cinematografie sînt distribuiți nu în scopul de a interpreta un rol, de a crea un personaj, ci în acela de a fi ei înșiși (chiar dacă pe ecran, în film, au o altă identitate), de a aduce pe peliculă propria lor existență, și prin aceasta constatăm, pe un anumit plan, un punct de contact cu starul.

Fenomenul este nu numai mai vechi, dar și mai nuanțat decît o presupune prejudecata. Există mai multe atitudini — atît pe plan estetic, cît și pe planul metodelor de creație — față de actorii neprofesioniști.

1. TIPAJUL

În prima etapă a creației sale, Eisenstein se revolta împotriva ideii folosirii actorilor în filmele pe care le realiza. Alergia sa deriva dintr-o concepție potrivit căreia interpretul reprezenta un element al plasticii cadrului și singura cerință a realizatorului față de el era concordanța cu o expresie facială care să se integreze perfect în viziunea sa plastică. Actorul nu reprezenta, pentru el, o realitate sensibilă, o sensibilitate adusă în joc pentru a se exprima prin pulsația sa vie, prin personalitatea sa; era doar un semn în sistemul de notații plastice ale realizatorului. În concepția eisensteiniană din acea perioadă, interpretul *nu avea voie* să fie actor, pentru a nu altera filmul cu elemente specifice teatrului și *nu trebuia* să fie actor pentru că singura calitate ce i se cerea era aceea de a corespunde, ca tip fiziologic, reprezentării plastice închipuite de realizator. Eisenstein era creatorul concepției tipajului: actorul-semn. Își alegea interpreții din fabrici, birouri sau aziluri de noapte. Era un pictor care-și selecta modelul după nevoile figurii pe care și-o

închipuise în prealabil mental. Interpretul nu era în nici un fel actor, ci pur și simplu coincidență — accidental găsită în natură — a imaginii preconcepute în viziunea realizatorului. Sistemul a funcționat în *Greva* și în *Potemkin*, dar a devenit falimentar în *Octombrie*, când Lenin, interpretat de un nimeni oarecare a fost, cum s-a remarcat, ca o statuie a lui Lenin, semănând adică perfect, dar fiind tot atât de perfect inexpresiv. Actorul — chiar neprofesionist — nu era în fapt actor, ci un simplu element al cadrului. Metoda tipajului a fost folosită de la *Greva* pînă la *Que viva Mexico*. În acesta din urmă — ca și în *Vechiul și noul* — interpreții deveneau din simple tipaje, actori. Neprofioniști, dar actori. Marfa Lapkina în *Vechiul și noul* ca și Sebastian sau Maria din filmul mexican interpretau, jucau, nu erau simple măști. Era o formă superioară a tipajului.

2. PROFESIUNEA DE OM

Zavattini, unul dintre sacerdoții neorealismului, susținea că „cinematografia neoralistă nu cere oamenilor de care se interesează să aibă calitățile actorilor profesioniști: aptitudinile lor profesionale țin de profesiunea de om, de care trebuie făcuți conștienți în modul cel mai aprofundat“. Folosirea neprofioniștilor nu este o condiție de existență a neorealismului (care a format de altfel numeroși actori ca Anna Magnani, Raf Vallone, Sophia Loren, Aldo Fabrizzi, Lucia Bose ș.a., și a folosit în egală măsură atât actori profesioniști, cît și staruri).

Rossellini, încă înaintea apariției neorealismului al cărui reprezentant semnificativ este, a turnat

La nave bianche fără participarea nici unui actor de profesie. Era aici un neorealism înaintea apariției noțiunii? — a fost întrebat o dată realizatorul. „Adaptasem de pe atunci aceeași poziție morală“, răspunde Rossellini. Problema se transpune așadar pe un plan moral, de vreme ce neorealismul înseamnă, inițial, practica unui cinematograf social, cu intenții combative, cu finalitate precisă. Folosirea neprofesioniștilor cunoaște astfel o altă nuanță. Rossellini prefera adesea neprofesioniști, declarând: „Am ales actorii numai pentru fizicul lor“. În ciuda aparențelor, nu este vorba aici de o recrudescentă a tipajului. Fizicul înseamnă pentru Rossellini altceva: o coincidență între interpret și ceea ce reprezintă el. Actorul devine o expresie socială. Neprofesionistul este adesea preferat, pentru că nu pune nici un obstacol între el și personaj. Este socotit mai autentic. De aceea Rossellini adaugă: „Prefer actorii neprofesioniști pentru că vin fără idei preconceptuate. Privesc un om în viața de toate zilele și mi-l fixez în memorie. În momentul în care se găsește în fața aparatului, este complet pierdut și va încerca să joace; și tocmai acest lucru trebuie cu desăvârșire evitat. Munca mea constă în a-l repune în felul lui obișnuit de a fi, în a-l reconstrui, a-l reînvia gesturile sale obișnuite.“

Metodele par asemănătoare: alegerea interpretului în funcție de aparența sa. Diferența este în fond uriașă: Eisenstein pornește de la o viziune interioară pe care o proiectează pe pînză, Rossellini primește impulsul de la realitatea exterioară pe care o reconstituie. Mecanismele acționează în sensuri opuse pe baza aceluiași sistem în alcătuirea distribuției. Eisenstein folosea oameni oarecare, care nu trebuiau să fie actori. Neorealiștii folosesc neprofesioniști transformându-i în actori. „Este

posibil, declară Visconti, să iei de pe stradă oameni «adevărați» care aderă exact la personaj, dar munca începe după aceea, ca să-i faci să devină actori. Am stat ore întregi cu pescarii mei din *Se cutremură pământul* pentru a-i face să spună o replică infimă. Voiam să obțin de la ei același rezultat ca de la actori.“

Acel „am ales actorii numai pentru fizicul lor“ al lui Rossellini corespunde trecerii de la interpretul care *semnifică* la interpretul care *reprezintă*. În forma pură, această a doua ipoteză este ilustrată perfect în opera lui De Sica și De Seta.

3. INTERPRETUL — EXPRESIE SOCIALĂ

Uneori, alegerea actorilor neprofesioniști se face în funcție de criteriul social: ei sînt în fapt reprezentativi, și prin aceasta exprimă o categorie socială. Criteriul nu mai este deci o asemănare fizică doar, ci identitatea cu o stare, cu un destin: personaj și interpret se suprapun. Prin aceasta, interpretul nu mai este interpret în sensul comun al cuvîntului nu mai interpretează adică pe cineva, un rol, ci este el însuși. Lucrurile pot merge atît de departe încît în filmul lui De Seta *Bandiții din Orgosolo* „actorii“ (toți neprofesioniști, evident) au colaborat ei înșiși la scenariu—declară realizatorul—le-am lăsat cea mai mare libertate de acțiune, nu i-am pus niciodată să învețe un text“. Procedul este folosit de altminteri pe o scară mai largă decît s-ar părea și poate că și de aici vine și butada lui Orson Welles: „italienii sînt o națiune de actori dintre care cei mai puțini buni sînt profesioniștii“. Dar dincolo de glumă, e vorba de un procedeu pe care

un anume cinema-direct îl va duce mai departe și îl va dezvolta.

Cînd De Sica folosește astfel de interpreți (*Hoții de biciclete*, *Acoperișul* etc.), el urmărește aceeași identificare a interpretului cu personajul, o identitate de destine. Pentru *Hoții de biciclete*, De Sica avea, pe baza scenariului lui Zavattini, o imagine precisă despre personajul principal. „...rămăsesem vreme de luni de zile fără a găsi un comanditar. Apoi, într-o zi, un producător american mi-a propus milioane. Nu punea decît o condiție: Cary Grant să interpreteze rolul muncitorului. Am refuzat în ciuda tuturor dolarilor pe care îi doream atît.” A renunțat la finanțator după ce acesta îi refuzase contrapropunerea: Henry Fonda, interpretul din *Fructele mîniei*. Apoi, De Sica se decise să caute un neprofesionist. Căutări de luni de zile, cu sute și sute de încercări, infructuoase. Pînă cînd, o clipă de intuiție în timpul căutării interpretului pentru rolul copilului decise totul: „Am descoperit la prima privire că Lomberto Maggiorani... era cel mai potrivit. L-am remarcat pe băiatul acesta în rîndurile părinților care-și prezentau copiii; își ținea băiețelul de mîină. I-am făcut semn să se apropie. Își luă copilul și mi-l arată cu o expresie de imensă speranță pe față. «Nu, am spus eu, mă interesezi dumneata, nu copilul» Fără să ezit, am făcut cu el filmări de probă; felul în care se mișca, gesturile sale cu acele mîini bătătorite de muncă, mîinile unui muncitor, nu ale unui actor — totul era întocmai cum îmi imaginasem.” De Sica îl puse să făgăduiască: „Îmi împrumuți pentru trei luni fața ta, dar trebuie să-mi dai cuvîntul de onoare că îndată ce terminăm filmul te întorci la uzină”. Interpretul lui Ricci fu astfel muncitorul Maggiorani de la uzinele Brenta. Enzo Staiola,

copilul unei familii de refugiați săraci, deveni interpretul lui Bruno. Înainte de începerea filmărilor, cei doi au trăit cîteva săptămîni laolaltă cu De Sica, obișnuindu-se într-atîta unul cu celălalt, încît au ajuns să se socotească tată și fiu. Într-o scenă de la sfîrșitul filmului, își amintește De Sica, „cînd cu ochii plini de lacrimi simte mînuța copilului strecurîndu-se într-a sa, Lamberto Maggiorani a avut senzația că lingă el se află propriul său fiu și lacrimile sale au fost adevărate, lacrimi fierbinți de umilință“.

De ce este perfectă potrivirea acestui ne-actor în rol? Pentru că De Sica a reușit să-l facă să înțeleagă, să-l convingă că viața muncitorului șomer pe care îl interpreta era și viața lui. Interpretul s-a identificat, în sensul plinar al cuvîntului, cu rolul. Calitatea interpretării derivă din faptul, remarcat de André Bazin, că actorii se inserează într-un sistem estetic al realizatorului. Și tot el nota despre actorii neprofesioniști folosiți în acest fel: „...este puțin spus că acești actori improvizați sînt buni sau chiar perfecți: ei fac să dispară chiar ideea de actor, de joc, de personaj. Cinema fără actori? Fără îndoială! Dar sensul prim al formulei este depășit și astfel discutăm acum despre un cinema fără interpretare, despre un cinema în care nici nu mai poate fi vorba ca un figurant să joace mai mult sau mai puțin bine, într-atîta se identifică omul cu personajul.“

Interpretul neprofesionist al lui De Sica nu seamănă cu personajul: el *este* într-un fel acest personaj. El exprimă nemijlocit o realitate socială și psihologică. E vorba, de aceea, de o identitate de destine și nu de aparențe.

Tot o identificare, dar nu fizionomică sau socială, ci una spirituală este criteriul de selecție al lui Robert Bresson care distribuie în filmele sale neprofesioniști.

Cerința nu este nouă, o amintise încă Pudovkin referindu-se însă la actorii profesioniști: „Experiența mea îmi spune că interpretarea cinematografică a unui rol este mai convingătoare dacă artistul posedă câteva trăsături de caracter ale eroului său“. De altminteri, ideea este adesea întâlnită în practica creației cinematografice și astfel John Ford, de pildă, afirmă că „pentru a obține cea mai bună interpretare posibilă, trebuie să găsești pe cineva care se lipește perfect de personaj și să-i dai un oarecare număr de libertăți, conducându-l însă totodată ferm“. Toate acestea se referă la actorii profesioniști. Bresson transpune metoda asupra neprofesioniștilor.

Bresson caută, în opera sa, un drum propriu cinematografiei. De aceea evită orice folosire a mijloacelor teatrului. Or, utilizarea actorilor duce, după părerea sa, la altceva decât la cinematograf, adică la ceea ce numește el „teatru filmat“. Realismul cinematografului, susține Bresson, nu permite alăturarea în aceeași ecuație a elementului real filmat și a actorului care „joacă“. Bresson pornește în elaborarea gândirii sale estetice de la adevărurile învățate în clasele primare; el refuză să adune mere cu găini. „Nu există nici un raport imaginabil între un actor care joacă și un copac. Nu fac parte din același sistem.“ Apoi, constată Bresson, aparatul de filmat este atît de necruțător în detaliile infime chiar, pe care le surprinde și le amplifică, încît demască îndată orice trișerie. Actorul care joacă

aduce în interpretarea sa o dublă personalitate: a sa și a personajului. Aparatul, sensibil la toate nuanțele, surprinde inevitabil ambele realități. Adică falsul. Or realismul lui Bresson respinge orice undă de fals. Și astfel actorul e *ipso facto* eliminat din concepția sa estetică. Apoi, Bresson observă că pentru un actor, interpretarea înseamnă exhibarea unui sentiment, deci o proiecție în afară, o mișcare din interior spre exterior. Dar, pentru Bresson, întreaga cinematografie presupune o mișcare în sens invers. El urmărește în toate filmele sale tasarea sentimentelor, a semnificațiilor, astfel încât ele să rămână înlăuntrul „carapacei“, să nu izbucnească, să mocnească fără a exploda. „Vorbiți-vă ca vouă înșivă!“ le recomandă totdeauna interpreților săi. „Pentru mine gesturile și cuvintele nu sînt esențialul dintr-un film. Esențialul este acel lucru, acele lucruri care le provoacă.“ (Este o concepție opusă lui Dreyer, de pildă: „Oricine a văzut filmele mele — pe cele bune — va ști ce importanță acord obrazului omului... Să-l vezi animîndu-se dinlăuntru și transformîndu-se în poezie.“)

Pentru Bresson, cinematograful nu este spectacol: este o scriere. Și actorul nu face parte din alfabetul ei. (În *Un condamnat la moarte a evadat* au fost distribuiți: un student în filozofie, un scriitor, un ucenic ajustor, un cineast explorator, un decorator, un critic dramatic, un desenator...) Aceeași atitudine rebarbativă față de actor ca la Eisenstein, dar pornită din surse diferite. Dacă pentru Eisenstein era doar un semn în scrierea sa, pentru Bresson interpretul este o realitate *vie*; pe el îl interesează tocmai caracterul viu al existenței interpretului. Bresson folosește neprofioniști din motive opuse celor ale lui Eisenstein. Pe acesta din urmă nu-l interesa omul-interpret. La Bresson totul

decurge dintr-un uriaș intereres tocmai pentru acest om-interpret.

Deosebirea de concepții și față de anumiți neo-realiști duce, în practica lui Bresson, la alte criterii ale alegerii interpreților. Nici asemănarea fizică și nici coincidența destinelor sociale nu este la el criteriul, ci asemănarea morală. Bresson vorbește, totdeauna în acest sens despre o *metodă* a sa. „Înainte de toate, metoda mea permite, dacă îți dai osteneala, să nu cauți o asemănare fizică la interpret, să nu-l alegi pentru că e blond sau brun, scund sau înalt, ci să cauți o asemănare spirituală, în așa fel încît, din momentul în care participă la film, să nu mai trebuiască să fie decît el însuși.” Afirmatia aceasta se aseamănă cu gîndirea lui De Sica, dar, cred, pe o altă treaptă, superioară. Față de identificarea cu o situație, Bresson aduce nou-tatea unei identificări mult mai profunde, spirituale.

Spre deosebire de Eisenstein, Bresson nu urmărește incarnarea în interpret a propriei sale imaginații, modelarea migăloasă a interpretului după imaginea pe care în prealabil și-o făcuse despre el. Bresson își cercetează interpretul — după ce i-a diagnosticat asemănarea spirituală cu rolul — caută să-l descopere și i se adaptează. Realizatorul își construiește personajul din simbioza dintre rolul preconceptut și realitatea interpretului. Are de aceea și un anume gust pentru surpriză; cu oricîtă grijă și migală și-ar alege interpreții, el lasă totdeauna o necunoscută ce abia urmează să fie descoperită pe parcursul creării filmului. Își forțează chiar interpreții să-i facă surprize. (Aici se întîlnește cu Rossellini care declara: „Voi continua poate să fiu socotit un nebun, dar îmi refuz să cunosc, în ziua în care încep turnarea, cum se va sfîrși filmul

meu“.) Metoda lui Bresson se inserează într-o gândire estetică precisă. Artistul caută în filmele sale „un drum spre necunoscut“. Este o strădanie spre autentic, filmarea însemnând pentru cineast *realitatea* unei căutări, a unei explorări a omului despre care face un film. Și acum Bresson evită să trișeze: el refuză să se prefacă a căuta ceva. Caută într-adevăr. De aici rezerva uriașă de surprize pe care și-o asigură. Pentru Bresson „filmul este un mister“. Investigația nu se epuizează înaintea începerii filmării. Există aici, așadar, o dublă mișcare: Bresson își alege precaut interpretul urmărindu-i identitatea spirituală cu personajul — aceasta pentru a avea certitudinea că interpretul acoperă, se suprapune cu personajul; în scopul autenticității deci. El evită însă totodată să opereze în prealabil această decalcare, tocmai pentru a realiza maxima autenticitate către care năzuiește; realizatorul trăiește în decursul procesului de creație aventura descoperirii unei personalități, și filmul este în fond relatarea acestei aventuri la care, implicit, spectatorul devine participant. Sau cum a spus o dată: „Inventez ceea ce este“.

De aici rezultă diferența dintre metoda sa și cea a lui Visconti. Visconti face actori din neactori. Bresson muncește enorm — și tehnic, ca să zic așa — cu interpreții săi: multe, foarte multe repetiții, în aparenta tentativă de a modela, de a domina interpretul.¹ Dar scopul este opus celui al lui Vis-

¹ François Letterier (interpretul principal din *Un condamnat la moarte a evadat*): „Am avut în timpul turnării senzația de a fi coplesit, pur și simplu condus“. Sau Maria Casarès (interpretă în *Les Dames du Bois de Boulogne*): „N-am urît pe nimeni cum îl uram pe Robert Bresson — pe platou — căci în oraș îmi plăcea mult. Da, da, îl uram. Dar îl înțelegeam în același timp și chiar mă inte-

conti. Secretul acestor infinite repetiții este ideea realizatorului de a căuta autenticul nu numai prin intermediul realului, ci și printr-un element tehnic: sporirea la nesfârșit a repetițiilor. Bresson repetă mult pentru a-și obosi interpretul, pentru a-l face să nu mai poată juca, pentru a-l aduce, a-l readuce la propriul său eu. Adică într-un scop opus, repet, celui al lui Visconti.¹ Prin repetiții, Bresson ajunge cu interpretul „la ceva mult mai adevărat, adică la el însuși“.

5. ACTORUL TRANSFORMAT ÎN NE-ACTOR

Dacă pentru Eisenstein, mai ales în prima sa perioadă, actorul era un semn în propria lui construcție plastică, pentru Antonioni el este o silabă din fraza care exprimă gândirea realizatorului. Fraza are câteva cuvinte, mai mult silabe, care

resa. Găseam că își împinge pînă la absurd rolul de regizor. Alții o fac pare-se bătîndu-și interpreții ca să-i facă să plîngă și apoi să le filmeze lacrimile. Consider acest procedeu dezgustător. El însă ne omora încet, drăguț, pentru ca să păstreze carapacea. E mai curat, e mai elegant și merita ura...”

¹ Un exemplu: unul din scopurile acestor repetiții epuizante este eliminarea „interpretării” în rostirea dialogurilor. Bresson spune: „Cînd vorbim nu ne gîndim la cuvintele pe care le întrebuițăm și nici măcar la ceea ce vrem să spunem. Duși de ceea ce spunem, lăsăm să curgă cuvintele, simplu, direct... De-abia după ce le-am citit, îmbrăcăm sensurile simple ale acestor fraze cu intonații, cu intențiile pe care le interpretăm. Actorul de cinema trebuie să se mulțumească să-și spună textul. Să renunțe a arăta că l-a și înțeles. Să nu joace nimic, să nu explice nimic. Chiar și în viață, nu se întîmplă oare adesea ca vorbele să conducă gîndirea?... Trebuie spus un text așa cum Dinu Lipatti îl cîntă pe Bach. Minunatul său mecanism înlănțuie notele: înțelegerea, emoția se nasc după aceea...”

laolaltă doar, în relația specifică în care se află, îi dau sensul: „Un actor nu reprezintă pentru mine decît un element al scenei, îl privesc așa cum privesc un arbore, un zid, sau un nor...”

Antonioni pare a-i folosi pe actorii profesioniști ca neprofesioniști, ca amatori. El transformă actorul într-un instrument din care dorește să elimine orice urmă de profesionalism (chiar dacă nu o spune niciodată explicit). Metoda sa se află la celălalt pol. Antonioni, am mai văzut, nu vrea ca actorii săi să înțeleagă ceea ce fac, îi dorește la simplul lor nivel instinctual. Îi iubește și nicidecum nu-i disprețuiește, așa cum au afirmat răutăcios mulți din cei ce nu au înțeles nimic din gîndirea acestui mare artist), are nevoie de ei căci crede în instinctul lor, în talentul lor, dar îi folosește ca și cum ar fi neactori. Antonioni caută autenticitatea expresiei interpretative prin stimularea instinctelor doar, și prin eliminarea rațiunii. Ideea este cît se poate de limpede: în clipa în care actorul începe să cugete, el nu mai „este”, ci joacă. Din acel moment din care el se gîndește asupra gesturilor sale, intervine un control care pe de o parte umbrește autenticul comportării, iar pe de alta, îl transformă pe actor în propriul său regizor, opunîndu-l inevitabil regizorului adevărat, care trebuie să-l conducă. Or Antonioni are ceva atît de precis și de personal de spus, încît orice imixtiune în gîndirea sa ar însemna o alterare a acesteia, lucru pe care realizatorul nu vrea să-l permită. Vehemența și agresivitatea cu care Antonioni și-a susținut, în cîteva declarații, punctul de vedere, au dus la concluzii, la interpretări greșite.¹ În fond, el se întîlnește cu Bresson

¹ Este aici, la urma urmei, o pură chestiune de metodă. Griffith era cunoscut prin faptul că nu le spunea actorilor

în intențiile sale, cu deosebirea că folosește alt material uman (și cu tot ce decurge din această deosebire). Diferența, în punctul de pornire, constă tocmai în încrederea pe care, paradoxal, Antonioni o are în capacitatea interpretativă a actorilor profesioniști, în opoziție cu Bresson. El se întâlnește totodată în metoda sa de muncă întrucitva cu Eisenstein din a doua sa perioadă: realizatorul sovietic folosea aici actori, dar le îngădea cu totul inițiativa, fantezia, interpretarea deci, transformându-i în exponenți cvasi-nemijlociți ai intențiilor sale. Tehnica era net diferită, dar rezultatul același: actorul rămîne un element al scrierii filmice. („Actorul, spune Antonioni, este unul din elementele imaginii. O modificare a atitudinii sau a gesturilor sale modifică imaginea însăși.” Eisenstein nu și-a teoretizat acest punct de vedere practic aplicat în creație. Ar fi putut însă foarte bine semna frazele de mai sus.)

Drumurile — toate cele amintite — converg: Antonioni este și el interesat nu în — dacă s-ar putea spune astfel — expresivitatea actorului, ci în modul

ce rol anume vor juca în filmul său decît în ziua începerii turnării și nici pe parcurs nu le destăinuia desfășurarea acțiunii decît atît cît era necesar pentru filmarea din fiecare zi. În *Intolerance*, May March nu știa dacă soțul ei, care urma să fie judecat pentru omor, va fi sau nu achitat și actrița a jucat (de aceea?) admirabil neliniștea și incertitudinea personajului. Rossellini a folosit și el aceeași metodă în *Roma oraș deschis*. Și atunci nu mai apare atît de „revoltătoare” afirmația lui Antonioni, pe care am mai citat-o, despre actorii săi: „Dacă le-aș dezvălui planurile mele personale, ei ar deveni un fel de cal troian în propria mea cetate.” Iar de aci nu mai este decît un pas — ușor de înțeles — pînă la următoarea profesie de credință: „După părerea mea, nu este absolut necesar ca un actor să înțeleagă ceea ce face”.

lui de a exista (de a se mișca, de a merge, de a zîmbi). Actorul nu trebuie să exprime, el *este* ceva. Adică este el însuși pus în situația pe care o indică rolul. Întîlnirea, coincidența dintre modul de a exista al actorului în decor și existența personajului creează acea autenticitate a unei lumi lăuntrice, specifică filmelor lui Antonioni. (De aici diferența față de Eisenstein, care nu era interesat în această mișcare lăuntrică, ci numai în însușirea ei expresivă.)

6. FALS CINE-ADEVĂR

În sfîrșit să amintesc acea hiperbolizare a însemnătății actorului neprofesionist, pe care o practică ciné-vérité-ul și cinematograful direct. Un Jean Rouch cineast-etnograf, folosește ca interpreți neprofesioniști care se joacă pe ei înșiși. Dar oricum, ei „joacă” și trișeria este de aceea evidentă. Nu-i nici documentar, nici film de ficțiune. E un amestec uneori neplăcut prin evidența strădaniei spre autenticitate. *On the Boverly* al lui Lionel Rogosin, este un documentar în care *joacă* autentici lumpenproletari. Ciné-vérité-ul se dorește film surprinzînd realitatea, nemijlocit. Acești apendici ai săi — filmele aparent direct filmate, dar în fond puse în scenă — dau uneori impresia acelor piese de butaforie expuse în galantarele magazinelor alimentare: ele au toate atributele aparente ale autenticității, în afara celui esențial — pur și simplu nu sînt ceea ce par a fi. Eroii filmului își joacă — *post festum* — propriul rol și totul are aerul unei reconstituiri judiciare. Lionel Rogosin reconstituie în *Come back, Africa* datele reale aflate de el la Johannesburg. Totul este adevărat: întîmplările relatate s-au

petrecut aievea, cu personajele pe care le vedem și pe ecran. Falsul apare cînd realizatorul vrea să treacă prin contrabandă ideea că se întîmplă în realitate ceea ce vedem pe ecran. Or de fapt noi asistăm la o reconstituire: deci pelicula nu a înregistrat realitatea, ci doar o repovestire a acesteia. În locul povestirii unei ficțiuni, avem de-a face cu povestirea unei întîmplări reale. Asta e singura diferență. Din acest punct de vedere nu este esențială nici măcar cealaltă diferență: interpreții sînt aceeași cu cei care au participat în realitate la întîmplarea a cărei surprindere reală ne scapă, fiindcă cineastul nu a fost de față. Sau, în alt caz, realitatea nu mai este realitate pură, ca să zic așa, deoarece ea este provocată de cineast — reacție *in vitro* a unui fenomen social care ar fi fost foarte interesant dacă ar fi fost surprins pe viu (așa sînt multe din discuțiile filmate în cadrul acestor filme). În fapt, cineastul își scrie scenariul decalcînd o întîmplare reală (sau, repet, provoacă acea întîmplare — și în acest caz scenariul este chiar anterior întîmplării), dar scenariul nu este mai puțin scenariu, el presupune și operația de selecție, și pe aceea de ordonare dramatică, dramaturgică și adesea chiar pe aceea de invenție, atunci cînd întîmplarea este dinainte provocată. Faptul că interpreții neprofesioniști sînt aceiași care au participat la evenimentele reale, nu schimbă esența lucrurilor (o făcuse și De Seta în *Bandiții din Orgosolo* și, parțial, și Francesco Rosi în *Salvatore Giuliano*). E deci în fapt cazul unui actor neprofesionist folosit într-un rol cu care se identifică. (Adevăratul cinema-direct este altceva, dar despre aceasta a fost vorba la locul cuvenit). Dar rolul este rol și actorul

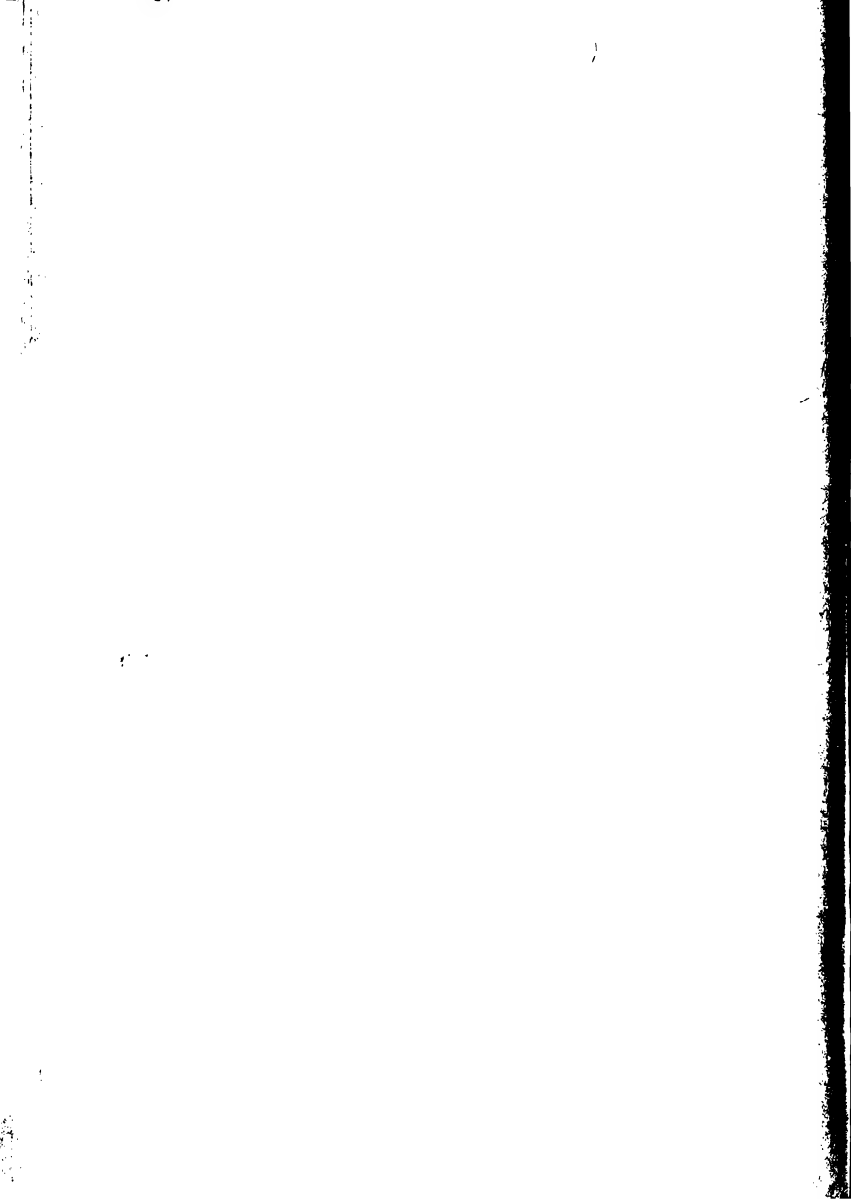
este actor. Iar aceste filme rămân bune numai în măsura în care sînt bine interpretate. Deci...

★

Ceea ce mi se pare esențial în toate aceste formule este că în fiecare caz avem în față un realizator care, ca orice artist autentic, are un univers propriu, căruia îi adaptează cerințele și realitățile interpretării. Diferențele sînt de metodă. Eisenstein își alege la început chipurile care corespund portretului preimaginat de el, apoi, în a doua perioadă, își modelează actorii după același criteriu al concordanței cu viziunea sa interioară prealabilă filmării. (Își modelează actorii impunîndu-le tiranic pînă și felul de a-și ține mîna, degetele, felul de a apleca capul, etc.) Visconti îi transformă pe neactori în actori: le macină personalitatea pentru a o dizolva apoi în viziunea sa proprie. De Sica se străduie să facă să concorde viziunea sa cu imaginea lumii pe care o cercetează receptîndu-i semnalele. Universul lui e acordat la aceeași lungime de undă cu cea a felului în care vede tot el lumea din jur. Este aici o dublă filtrare. Concepția sa despre actorul neprofesionist derivă din acest fel de a vedea lumea și de a-și exprima propriul univers. Bresson își construiește universul în concordanță cu cel al personalității pe care o descrie. Întrebat dacă a încercat să-l lase pe Letterier să se descopere singur prin filmul său, sau dacă l-a integrat filmului potrivit propriei sale concepții, Bresson răspunde: „Amîndouă“. Și adaugă acel „descopăr ceea ce există“. Dar Letterier afirmă a fi reușit să „evadeze“ la sfîrșitul filmului atît din închisoare, cît și din universul lui Bresson... Universul lui Antonioni este la fel de precis delimitat și artistul încearcă

totdeauna să topească personalitatea actorului în magma lumii sale proprii, transformă actorii în neactori pentru a-i face elemente docile ale universului lui. Rogosin sau Reuch dau naștere la hibrizi numai sub raportul propriilor lor comentarii la filmele pe care le-au făcut. De fapt, privită în sine, opera este aceeași expresie a unei lumi proprii și nicidecum o copiere cu plumbagină a realității.

Problema actorului neprofesionist este, mai mult decît cea a actorului profesionist, o problemă nu a actorului, ci a realizatorului.



NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Intr-o bibliografie cît se poate de sumară — cu scopul de a sugera cîteva lucrări de bază necesare cititorului dornic să-și completeze informarea privitoare la istoria filmului — aş aminti:

Paul Rotha & Richard Griffith: *The Film Till Now* (*Filmul pînă azi*), Vision Press, London, 1960;

René Jeanne et Charles Foré: *Histoire encyclopédique du cinéma* (*Istoria enciclopedică a cinematografiei*), Robert Laffont, Paris, 1947—1962;

Ulrich Gregor und Enno Patalas: *Geschichte des Films* (*Istoria filmului*), Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1962;

Ulrich Gregor und Enno Patalas: *Geschichte des modernen Films* (*Istoria filmului modern*) *Ibidem*, 1965;

C.W. Ceram: *Eine Archäologie des Kinos* (*O arheologie a cinematografului*), Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1965.



André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma, I-IV* (*Ce este cinematograful*), Editions du Cerf, Paris, 1958—1962;

Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma, I—II* (*Estetica şi psihologia cinematografului*), Editions Universitaires, Paris, 1963—1965;

Raymond Spottiswoode: *Film and Its Techniques (Filmul și tehnicile sale)*, University of California Press, Los Angeles, 1966;



Terry Ramsaye: *A Million And One Nights. A History of the Motion Picture Through 1925 (Un milion și una de nopți. O istorie a cinematograției până la 1925)*, Simon and Schuster, New York, 1964;

Kevin Brownlow: *The Parade's Gone By...* Alfred A. Knopf, New York, 1968;

Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film. A Critical History (Dezvoltarea filmului american. O istorie critică)*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1939;

Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film (Kino. O istorie a filmului rus și sovietic)*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1960;

Siegfried Krakauer: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film (De la Caligari la Hitler. O istorie psihologică a filmului german)*, Princeton/Denis Dobson, Princeton & London, 1947;

Pierre Leprohon: *Le cinéma italien (cinematografia italiană)*, Cinéma Club, Seghers, Paris, 1966.



Volumele apărute în seriile monografice:

Cinéma d'aujourd'hui (Cinematografia de azi), Seghers, Paris;

International Film Guide Series, A. Zwemmer/A.S. Barnes, London/New York;

Premier Plan, Serdoc, Lyon;

Seria editată de *Museum of Modern Art Film Library*,
New York;

Septième Art, Éditions du Cerf, Paris.

★

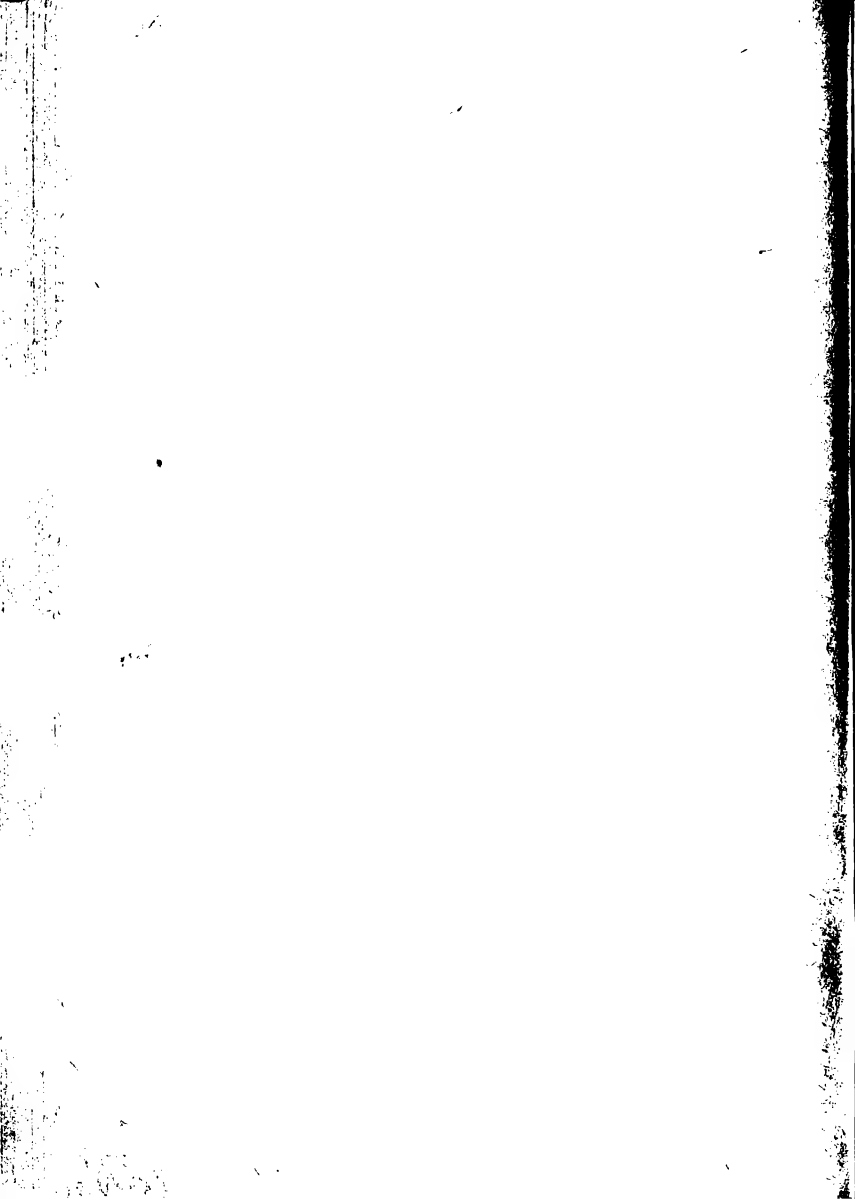
Colecțiile revistelor:

Les Cahiers du cinéma, Paris.

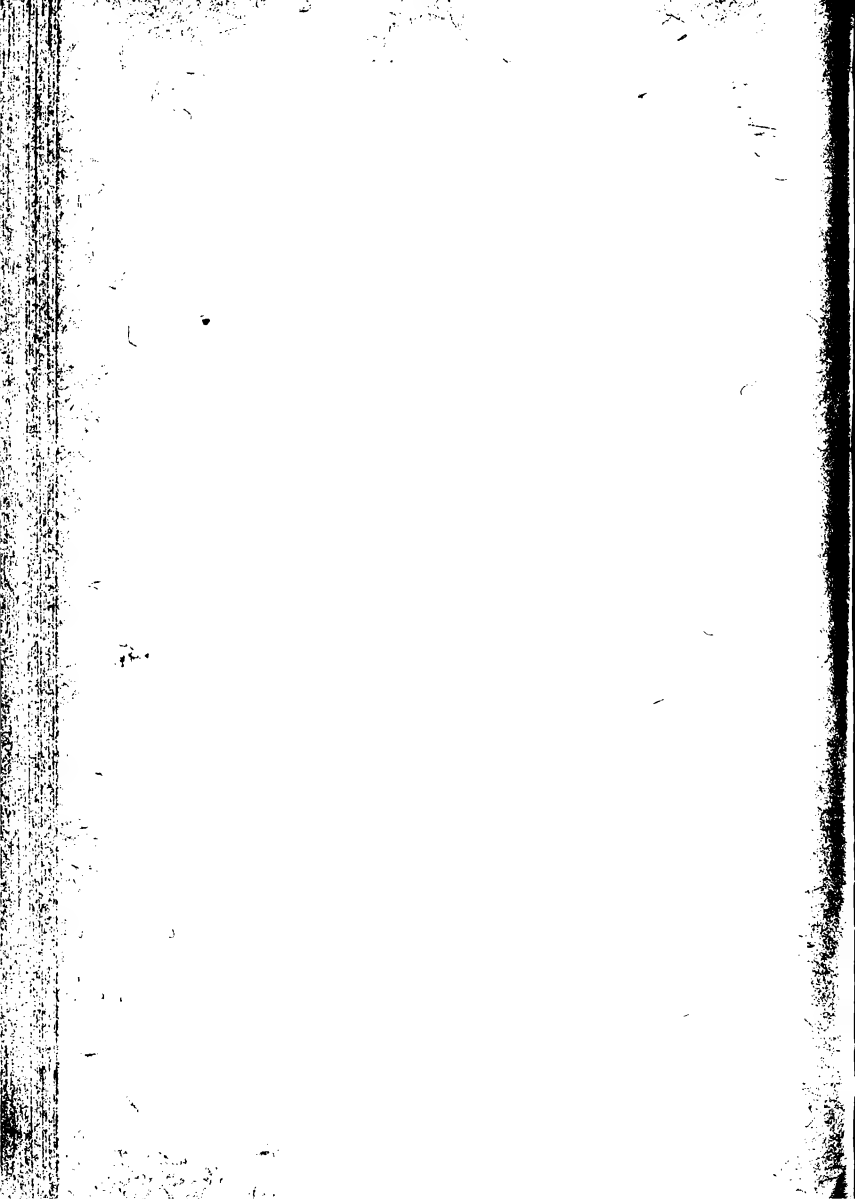
Film Culture, New York.

Sight & Sound, London.

Films and Filming, London.



INDICE DE TERMENI¹



Accelerată (mişcare): 775

Act: 757

Amorsă: 757

Anaglife: 757

Anamorfoză: 757

Aparat de filmat: 757

Asistent de regie: 657

Banda sonoră: 798

Bobină: 757—758

Buclă: 798

Cadență: 758

Cadraj: 758

Cadru: 758

Cadru cu cadru: 775

Camera: 758

Cascador: 775

Cineast: 657

Cinemascope: 758

Cinerama: 758

Cîmp: 759

Combinată (filmare): 775

Contratip: 759

Contre-jour: 759

Contre-plongé: 762

Copie: 759

Decupaj: 658

Dialoghist: 688

Dolly: 759

Dublaj: 798

Dublă: 759

Dublă expunere: 775

Écran: 759—760

Enchaîne: 720

Exterior: 703

¹ Am indicat aici locul în care se află — în cadrul capitolelor *Dictionarului de termeni* — explicația termenilor de specialitate folosiți în carte.

Film: 760
Flash: 820
Flash-back: 820
Fondu: 820
Format: 760
Fotogramă: 760

Gag: 689
Ghid: 798
Girafă: 798
Gros-plan: 762

Insert: 760
Inversă (filmare): 775

Lavandă: 760
Liniște: 799

Macara: 760
Machetă: 703
Machior: 703
Mască: 776
Mizanscenă: 658
Mixaj: 799

Off: 799

Panoramic: 760—761
Plan: 761—762
Plan american: 762
Plan de ansamblu: 761
Plan apropiat: 762
Plan detaliu: 761
Plan general: 761
Plan îndepărtat: 761

Plan mediu: 762
Pasarelă: 704
Platou: 704
Play-back: 799
Post-sincronizare: 799
Producător: 658
Pistă sonoră: 799
Plongée: 762
Prim-plan: 762
Profunzimea timpului: 762

Ralenti: 776
Realizator: 659
Rear-projection: 776
Recuzită: 704
Remake: 689
Reversibilă (peliculă): 762—
763

Scenariu: 689
Secvență: 820
Script-girl: 659
Sincronizare: 799
Stop-cadru: 776
Stop-camera: 776
Studio: 704
Supraimpresionare: 776
Synopsis: 689

Transfocator: 763
Travelling: 763
Turnare: 659

Unghi: 763

Versiune: 799

INDICE DE NUME

- Abney:** 23
Achard, Marcel: 726
Acres, Birt: 33
Adorno, Th. W: 445
Agel, Henri: 282, 381, 383, 388, 481, 505, 531, 537, 930, 939
Agostini, Philippe: 756
Aimée, Anouk: 99, 103, 105, 106, 120
Aitken, Harry E.: 50, 51
Albee, Edward: 825
Alberti, Leone Battista: 29
Albertini, Filoteo: 33
Albertson, Jack: 120
Aldrich, Robert: 100
Alecsandri, Vasile: 684
Aleksic, Mija: 113
Alexander, Georg: 406
Alexandrov, Grigori: 417, 418, 561, 777
Alexandru, regele Serbiei: 624
Alexeieff, Alexandre: 41, 454, 455—456, 631
Al Hassan Ibn al Haitam, Abu Ali (Al Hazen): 19, 20, 26
Alibert, Pierre: 610
Al Kindi: 20
Allegret, Marc: 529
Allegret, Yves: 328
Allen, Lee: 113
Allyson, June: 878, 888
Almendros, Nestor: 120
Alov, Alexandr: 355
Al Sofi, Abu Musah Djafar (Yeber): 19
Alton, John: 464
Ambrosio, Arturo: 405
Amengual, Barthélémy: 189, 263, 293
Amiel, Denys : 169
Andersen, Hans Christian: 456
Anderson, Max (G.M. An-

- derson): 67, 845, 866, 914,
 915, 925
 Anderson, Lindsay: 346
 Andersson, Bibi: 100, 101,
 110
 Andersson, Harriet : 100
 Andran, Stéphane: 116
 Andreani, Jean-Pierre: 119
 Andrews, Dana: 94, 95
 Andrews, Harry: 119
 Andricanis, E.: 725
 Angeli, Pier : 861, 878, 903
 Anger, Kenneth: 365, 370—
 372
 Anghelescu, Florin: 483
 Anghelescu, Marcel: 97
 Annabella: 864
 Annenkov, Georges: 701
 Antonioni, Michelangelo:
 101, 103, 108, 111, 118, 169,
 189, 213, 238, 238—239,
 253, 256, 267, 311, 312,
 320, 326, 345, 358, 364,
 365, 367, 378—380, 467,
 599, 640, 666, 672, 691,
 724, 794, 954, 961, 962,
 963, 964, 981—984, 986
 D'Annunzio, Gabriele: 72
 Apollinaire, Guillaume: 487,
 622, 825
 Apra, Adriano: 354
 Aragon, Louis: 160, 565,
 685
 Arbuckle, Roscoe „Fatty“:
 51, 205, 699
 Archer, Frederick Scott: 22
 Aristarco, Guido: 664
 Aristotel: 26, 29
 Arletty: 92, 93, 94, 700,
 853, 864
 Armat, Thomas: 33
 Armes, Roy: 347, 348, 384,
 571
 Arnaud, Etienne: 433
 Arnaud, Michel: 438
 Arnheim, Rudolf: 651, 808
 Arnoux, Alexandre: 254
 Artaud, Antonin: 175
 Arthur, Jean: 90, 861, 878,
 947
 Ashcroft, Dame Peggy: 119
 Aslan, Matty: 483
 Astaire, Fred: 409, 416,
 417, 419
 Astruc, Alexandre: 99, 110,
 272, 331, 342—343, 363
 Attal, Henri: 116, 120
 Attenborough, Richard: 113,
 119
 Audran, Stéphane: 120
 Auger, Claude: 109
 Aumont, Jean-Pierre: 410
 Aurel, Jean: 607
 Aurenche, Jean: 675, 687
 Autant-Lara, Claude: 41,
 328, 649, 651, 697
 Avedon, Dick: 464
 Avery, Tex: 451, 458, 459,
 461—463
 Avery, Val: 116
 d'Avino, Carmen: 486

- Aznavour, Charles: 104, 589, 844
- Babbitt, Art: 464
- Babel, Isaac: 354
- Bacall, Laure: 460, 861, 947
- Bach, Johann Sebastian: 448, 490, 981
- Bacon, Roger: 20
- Badal, Jean: 115
- Baekers, Heinrich Bolten: 39
- Bake, Carroll: 101
- Baker, Stanley: 112
- Balanchine, George: 408
- Balaure, Eugenia: 105
- Balazs, Béla: 730, 750, 751, 792, 793, 797, 800, 808, 828, 854, 961
- Balser, Ewald: 410
- Balzac, Honoré de: 350, 825
- Bamberger, R.: 603
- Bancroft, George: 92
- Banke, George: 120
- Banks, Leslie: 90
- Bara, Thedă: 73, 158, 860, 863, 865, 878, 894, 895
- Barbaro, Daniello: 20
- Barbaro, Umberto: 664, 961
- Barbera, Joseph: 460—461
- Barberian, Aurelian: 70
- Bardèche, Maurice: 124, 150, 263, 265, 294, 327, 386, 552, 572, 934, 935
- Bardem, Juan-Antonio: 100, 672, 677, 678
- Bardot, Brigitte: 100, 107, 329, 337, 843, 849, 852, 864, 906, 909, 910, 911, 912—913, 917, 947, 958
- Barker, Reginald: 51
- Barnett, Boris: 89
- Baron, Auguste: 37
- Baroncelli, Jacques de: 166
- Barrault, Marie-Christine: 120
- Barrault, Jean-Louis: 91, 94, 410
- Barry, Iris: 74, 200
- Barrymore, John: 405, 860, 878, 882, 891, 892, 893, 899, 947
- Barsacq, Léon: 692
- Bart, Lionel: 116
- Barta, Gabriel: 574
- Barthou, Louis: 624
- Barton, Geo: 97, 106
- Bartosch, Bethold: 454—455, 471, 602
- Basehart, Richard: 99, 100
- Basil, Elaine: 560
- Bass, Alfie: 112
- Bass, Saul: 454, 476
- Batalov, Alexei: 101, 105, 958
- Batchelor, Joy: 470—471, 483
- Bates, Alan: 110, 119
- Battaglia, Aurelius: 464

- Batton, Robert: 624
 Bauchens, Anne: 793
 Bauman, Charles: 50, 51
 Baur, Harry: 410, 684, 837
 Baxter, Anne: 97
 Bay, Susan: 113
 Bayard, Hippolyte: 21
 Bazin, André: 529, 563,
 564, 606, 610, 639, 709,
 730, 754, 837, 856, 924,
 926, 927, 929, 933, 948,
 950, 976
 Bănuță, Ion: 9
 Beale: 31
 Beattles, The: 109, 117,
 423
 Beatty, Warren: 111, 867,
 873, 879, 903
 Beaumont, H.: 86
 Beauvoir, Simone de: 812
 Becci, Giuseppe: 785
 Becker, Jacques: 98, 342
 Beery, Wallace: 87
 Beethoven, Ludwig van: 410,
 448, 657
 Behar, Nina: 574
 Behm, Marc: 109
 Béjart, Maurice: 408
 Beligan, Radu: 94, 97, 107,
 589
 Bell, Marie: 109
 Bellamy, Ralph: 116
 Bellini, Vincenzo: 410
 Bellocchio, Marco: 112
 Belmondo, Jean-Paul: 7,
- 102, 114, 255, 825, 829,
 834, 909, 917, 918, 923
 Belov: 410
 Belson, Jordan: 508
 Bemelman, Ludwig: 469
 Benayoun, Robert: 426, 445,
 450, 459, 460, 461, 502
 Benedek, László: 99
 Beneytoun, Yves: 112
 Bennett, Constance: 861
 Bennett, Joan: 861
 Bento, Serge: 120
 Benton, Robert: 111
 Benzi, Roberto: 409
 Bergen, Caudine: 113
 Berggren, Thommy: 113
 Bergman, Ingmar: 292, 407,
 651, 954
 Bergman, Ingrid: 748, 849,
 861, 863, 878, 880, 909
 Bergner, Elisabeth: 684
 Berkeley, Busby: 414—415,
 416
 Berlioz, Hector: 410, 648
 Berman, Lionel: 557
 Bernard, Jean-Jacques: 169
 Bernard, Nicole: 97
 Bernhardt, Sarah: 38, 71,
 255, 684, 828
 Berry, Jules: 92, 93
 Bertini, Francesca: 72, 73,
 684
 Berto, Juliette: 112
 Bertrand, René: 479
 Besson, Georges: 188—189

- Bessy, Maurice: 442, 450, 458, 606, 701
 Betti, Laura: 116
 Beymer, Richard: 105
 Bianchi, Paul: 479
 Biberman, Herbert J.: 99
 Bielinska, Halina: 482—483
 Biette, Jean-Claude: 110
 Binder, Maurice: 477
 Birman, Serifima: 95
 Bitzer, G.W. „Billy“: 51, 73, 163
 Björnstrand, Gunar: 100, 110
 Blackburn, Maurice: 503
 Blackmer, Sidney: 116
 Blackton, James Stuart: 68, 69, 158, 162, 432—433, 477
 Blain, Gérard: 103
 Blair, Betsy: 100, 101
 Blake, Robert: 113
 Blanchar, Dominique: 103
 Blanchar, Pierre: 410
 Blasetti, Alessandro: 600
 Blei, Franz: 181
 Bleickman, R.O.: 467
 Blier, Bertrand: 598
 Bloom, Claire: 98
 Boecklin, Arnold: 607
 Bogarde, Dirk: 107, 110, 112, 120, 681, 682
 Bogart, Humphrey: 91, 96, 98, 270, 283, 285, 324, 861, 867, 872, 879, 880, 894, 898, 901, 923, 925—941, 947, 958
 Boggs, Francis: 136
 Bogoliubov, N.: 94
 Bohlen, Krup von: 52
 Bohr, Niels: 508
 Boiangiu, Al.: 574
 Bolvary, Geza von: 407
 Bondarciuc, Serghei: 103, 109, 684, 686, 831
 Bonitzer, Pascal: 115
 Borde, Raymond: 216
 Borelli, Lyda: 71, 73, 865
 Borgeaud, Nelly: 107
 Borgnine, Ernest: 100
 Borisov, A.: 702
 Born, Max: 119
 Boroş, Haralambie: 105
 Borowczyk, Walerian: 119, 474
 Bortnovski, Paul: 696
 Bory, Jean-Louis: 381
 Borzage, Frank: 89, 275, 938
 Bosch, Hieronimus: 603
 Boschet, Michel: 472
 Bosé, Lucia: 97, 119, 250, 316, 962, 972
 Bosetti, Romeo: 204
 Bost, Pierre: 675, 687
 Bostan, Ion: 574
 Boston, Bernard: 120
 Bosustow, Stephen: 60, 463—466, 470, 471
 Botta, Emil: 107

- Bouchard, Thomas: 602
 Bouissy, André: 916
 Boulle, Pierre: 113
 Bouly, L.: 25
 Bouquet, Michel: 115, 120
 Bourseiller, Christophe: 112
 Bourvil: 769
 Boutillon, Edmond: 137
 Bow, Clara : 700, 860, 872,
 873, 880
 Boyer, Charles: 99, 860,
 880
 Brach, Gérard: 109, 112
 Bradbury, Ray: 110
 Bragg, Melvyn: 118
 Brahms, Johannes: 948
 Brakhage, Stanley: 496, 591
 Brancati, V.: 661
 Brance, Ligia: 119
 Brando, Marlon: 98, 99,
 779, 843, 853, 861, 867,
 868, 879, 880—881, 884
 Brasillach, Robert: 124, 150,
 263, 265, 294, 327, 386,
 552, 572, 934, 935
 Brassens, Georges: 101
 Brasseur, Pierro: 91, 94, 101,
 119, 699, 702, 837—838
 Bratu, Lucian: 106
 Brault, Michel: 577, 597
 Bray, John R.: 39, 436
 Breban, Nicolae: 18
 Brecht, Berthold: 243
 Breer, Robert: 486, 488,
 505—507
 Brent, George: 92
 Bresson, Robert: 93, 101,
 106, 256, 301, 335, 363,
 381—382, 666, 792, 793,
 794, 795, 797, 977—981,
 982, 983, 986
 Breton, André: 160, 289
 Breusing, Kurt: 39
 Brewster, David: 21, 22
 Brezeanu, Grigore: 70
 Brialy, Jean-Claude: 103,
 115, 833
 Bricusse, Leslie: 113, 117
 Brion, Françoise: 107
 Brion, Marcel: 811
 Brisson, M.J.: 30
 Britt, Msy: 849
 Brâncuși, Constantin: 464,
 919, 925
 Brod, Max: 181
 Brodax, All: 117
 Bromfield, Louis: 245
 Bron, Eleonor: 119
 Broncho Bill (v. Anderson,
 Max):
 Brook, Clive: 89
 Brooks, Louise: 860, 872,
 873, 881, 947, 963
 Brooks, Ray: 109
 Brooks, Richard: 100, 113,
 346, 946
 Brown, Clarence: 71, 243,
 244—245
 Brown, Pamela: 119
 Bruckmann, Heinrich: 56
 Bryan, Dora: 106

- Bryant, Michael: 117
 Bryl, Barbara: 111
 Brynner, Yul: 853, 860, 862, 881, 924
 Buchman, Sidney: 113
 Buckland, Wilfrid: 73
 Budbey, Maura: 119
 Budionfi: 624
 Bulandra, Tony: 70
 Bull, Lucien: 39
 Bull, Peter: 113
 Bunin, Lou: 479, 483
 Bunuel, Luis: 85, 87, 97, 98, 105, 107, 120, 175—176, 194, 214, 238, 240, 299, 328, 363, 382—383, 783
 Buref, Flavia: 104
 Burek, Zlatko: 474
 Burks, Robert: 107
 Burness, Pete: 464, 469
 Burton, John: 460
 Burton, frații Michael și Philip: 591
 Burton, Richard: 684, 825, 965
 Cabanne, Christy: 51
 Cacoyannis, Michael: 110
 Cagney, James: 111, 261, 324, 441, 859, 860, 872, 881—882, 887, 894, 898, 902, 913, 914, 926, 927, 947
 Calamai, Clara: 93
 Calboreanu, George: 104, 106
 Callas, Charlie: 113
 Callenbach, Ernst: 508, 509
 Calmettes, André: 72
 Calotescu, Virgil: 574
 Camille, Valérie: 115
 Campaux, François: 606
 Camus, Albert: 428, 904
 Cannon, Robert: 464, 469
 Cantacuzino, Șerban: 108
 Canudo, Ricciotto: 76, 166
 Capellani, Albert: 71
 Capoianu, Dumitru: 786
 Capone, Al.: 88
 Capote, Truman: 118
 Capra, Frank: 60, 89, 90, 116, 264, 276, 291, 292—293, 563, 947
 Caragiale, Ion Luca: 82, 337, 684
 Carco, Francis: 677
 Cardinale, Claudia: 106, 107, 109, 865
 Carlin, Lynn: 116
 Carné, Marcel: 79, 91, 92, 93, 94, 127, 175, 247, 260, 262, 275, 279—280, 311, 551, 652, 688, 691, 693, 701, 706, 755, 756, 773, 774, 796, 819, 949
 Carol, Martine: 98, 99, 833, 850, 864
 Carol, Sue: 878, 947
 Caron, Leslie: 861, 882, 892

- Carpaccio: 603
 Carradine, John: 92
 Carrel, Dany: 101
 Carrière, Jean-Claude: 120
 Carroll, Lewis: 471
 Cartier-Bresson, Henri: 521
 Casarès, Maria: 94, 980
 Caserini, Mario: 71, 405
 Casey, Jim: 771
 Cassavetes, John: 116, 346, 357, 592
 Cassel, Seymour: 116
 Castellani, Renato: 98, 309, 312, 721
 Cauvin, A. 602
 Cavalcanti, Alberto: 523, 546, 548, 549, 562, 564, 694
 Cayatte, André: 644
 Cayrol, Jean: 568
 Cazaban, Jules: 104
 Căliman, Călin: 575
 Călinescu, Bob: 483
 Călinescu, George: 797
 Călinescu, Paul: 97
 Ceaikovski, Piotr: 406, 407, 448
 Cederna, Camilla: 958
 Cehov, Anton: 119, 267, 268, 697
 Cehova, Olga: 89
 Cekanovski, M. 457
 Céline, Louis-Ferdinand: 283
 Cendrars, Blaise: 528
 Cerkasov, Nicolai: 91, 95, 827, 838
 Cézanne, Paul: 811
 Chabrol, Claude: 103, 116, 120, 331, 332, 383, 667, 937
 Chomon, Segundo de: 71, 774
 Champfleury: 522, 525
 Chaney, Lon: 879, 882
 Chanslor, Roy: 648
 Chaplin, Charles: 52, 53, 71, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 85, 88, 90, 92, 96, 98, 157, 163, 202, 205, 206, 209, 210—211, 234, 247, 264, 350, 352, 353, 471, 481, 651, 698, 699, 750, 796, 845, 853, 945—946, 952
 Chardans, J.-L.: 458
 Chardère, B.: 935
 Charell, Erich: 88, 411
 Charrisse, Cyd: 409
 Chase: 727
 Chevalier, Maurice: 96, 407, 409, 416, 838
 Chiarini, Luigi: 606, 808
 Chirico, De: 578
 Chopin, Frédéric: 409, 410
 Chrétien, Henri: 40, 41, 42, 62, 757
 Christie, Julie: 110
 Church, Elaine: 120
 Cicognini, Alessandro: 788
 Ciobanu, Ilarion: 104, 106
 Cirkov, Boris: 90
 Citti, Franco: 120

- Ciubotărașu, Ștefan: 106, 108
 Ciuhrai, Grigori: 101, 103, 355, 721, 789
 Ciulei, Liviu: 98, 108, 356, 959, 960
 Clair, René: 82, 87, 88, 96, 97, 98, 101, 164, 166, 174, 237, 242, 262—264, 276, 293—295, 350, 551, 644, 649, 650, 651, 652, 653—654, 667, 691, 692, 732, 753, 766, 801, 819, 957
 Clark, Petula: 117
 Clarke, Arthur C.: 114
 Clarke, R.B.: 50
 Clarke, Shirley: 346, 592, 593
 Clément, René: 95, 99, 101, 328, 383—384, 687, 694
 Clementi, Pierre: 120
 Clift, Montgomery: 104, 861, 867, 882, 926, 947, 948
 Cloche, Maurice: 602
 Clouzot, Henri-Georges: 325, 328, 609—611
 Cobar, Nel: 483
 Cobb, Lee J.: 102
 Cochrane, Steve: 101
 Cocteau, Jean: 86, 95, 97, 175, 242, 243, 249—251, 253, 276, 302, 303, 341, 637, 701, 773, 778, 779, 836
 Codarcea, Andrei: 98
 Cohl, Emile: 203, 433—435, 477
 Colbert, Claudette: 89, 861, 882, 887, 947
 Colette: 890
 Colli, Tonino Delli: 120
 Collin: 427
 Collins, Alfred: 67, 744
 Colman, Ronald: 853, 860, 882
 Colpi, Henri: 107, 816
 Comandon, dr.: 625, 626, 627, 628
 Comingore, Dorothy: 92
 Comolli, Jean-Louis: 322, 344, 393, 398
 Comstock, Frank: 464
 Connery, Sean: 109, 915
 Constantinescu, Costel: 106
 Constantinescu, Pavel: 574
 Contini, Alfio: 118
 Conway, Jack: 707
 Coolidge: 885
 Cooper, Gary: 90, 102, 261, 843, 846, 860, 862, 867, 878, 882—883, 899, 906, 927, 947
 Cooper, Merian C.: 528
 Copeau, Jacques: 828
 Coquelin: 38
 Corbett, James C.: 619—621
 Corey, Jeff: 113
 Corneille, Pierre: 685
 Cotten, Joseph: 93
 Coursodon, J.P.: 202, 209
 Courtenay, Pete: 619
 Cousteau, Jacques-Yves: 335, 530, 565

- Coutard, Raoul: 112, 118,
 236, 707
 Coward, Noel: 562
 Cowie, Peter: 179
 Cox, W.: 65
 Craig, Gordon: 167
 Craig, Michael: 109
 Craig, Wendy: 107
 Crane, Shirley: 118
 Cramer, Lucilla: 457
 Crawford, Broderick: 100,
 909
 Crawford, Joan: 292, 852,
 860, 863, 872, 873, 883,
 947
 Crawford, Michael: 109
 Cressoy, Pierre: 410
 Crichton, Robert: 119
 Croce, Maria Angela: 840,
 841
 Crockett, Douglas: 507
 Crosby, Bing: 409, 860, 883
 Crosland, Allan: 40
 Cukor, George: 90, 120, 126,
 230, 264, 275, 291—292,
 344, 420—422, 423, 953
 Cuny, Alain: 93, 120
 Curtis, Tony: 562, 691, 836,
 860, 884
 Curtiz, Michael: 928
 Cusack, Cyril: 110
 Cziner, Paul: 407

 Daguerre, Louis Jacques
 Mandé: 21
 Dali, Salvador: 166, 175, 578

 Dalio, M.: 91
 Dalida: 849
 Daquin, Louis: 698, 965
 Darie, Iurie: 105, 118
 Darnell, Linda: 95, 861
 Darrieux, Danielle: 99, 409,
 864
 Dary, René: 119
 Dassin, Jules: 161, 326—328
 Daumier, Honoré: 715
 Dauphin, Claude: 98
 Dave, Mireille: 112
 Davis, Bette: 84, 92, 93,
 97, 255, 860, 883, 884,
 885, 908, 909, 965—969
 Davoli, Nino: 120
 Davy, H.: 21
 Day, Doris: 861
 Déa, Marie: 93
 Dean, James: 99, 100, 101,
 749, 845, 853, 861, 867,
 879, 884, 895, 903, 909,
 914, 925, 945, 947
 Dearly, Max: 204
 Debeukelaire, Ch.: 602
 Debrie, André: 41, 42
 Debussy, Claude: 169, 172,
 667
 Decae, Henri: 257, 336, 707,
 748
 Deed, André: 204, 205
 Degermark, Pia: 113
 Deitch, Gene: 464, 470
 Delacommune: 39
 Delannoy, Jean: 342, 701
 Delaroche, Paul: 712

- Deldick, Françoise: 850
 Delluc, Louis: 75, 76, 77,
 78, 79, 164, 166, 167—
 168, 169, 170, 177, 178,
 192, 194, 255, 657, 962
 Delon, Alain: 104, 107, 914,
 923
 Delvaux, Paul: 606
 Demeny, Georges: 35, 626
 Demetriad, Aristide: 70
 Demetru, George: 94, 107
 Demeure, Jacques: 931, 932,
 933, 934
 De Mille, Cecil Blount: 50,
 52, 58, 72, 73, 92, 157,
 196, 230, 255, 695, 714,
 715, 770, 793, 869, 871,
 899
 Demion, Florica: 94
 Demousablon, Ph.: 391
 Demy, Jacques: 105, 108,
 331, 422—423
 Deneuve, Catherine: 108,
 109, 114, 329
 Denevi, Marco: 119
 Denneke, Barbara: 115
 Denner, Charles: 115, 118
 Deslaw, Eugene: 175
 Desternes, J.: 933
 Dickens, Charles: 116, 119,
 197
 Dickinson, Thorold: 455
 Dickson, William Kennedy
 Laurie: 25, 44, 45
 Dietrich, Marlene: 70, 87,
 89, 102, 246, 247, 248,
 440, 700, 844, 851, 852,
 860, 863, 873, 884—885,
 889, 899, 906, 911, 945
 Dietz, Howard: 850
 Dima, Cella: 108
 Dimitriu, Toma: 98, 106
 Disney, Walt: 80, 86, 427,
 430, 437, 438, 439, 440,
 442, 443—453, 454, 456,
 457, 458, 459, 460, 462,
 463, 464, 465, 466, 467,
 472, 490, 504
 Dix, William: 113
 Doinaş, Ştefan Augustin: 924
 Domarchi, Jean: 291, 385,
 421
 Donati, Danilo: 119
 Donen, Stanley: 418—420
 Doniol-Valcroze, Jacques:
 9, 331, 332, 338—340,
 389, 930
 Donisthorpe, Wordsworth:
 23
 Donskoi, Marc: 92, 94, 100,
 275, 286—287, 561
 Dorian, Angela: 116
 Dors, Diana: 861
 Dos Passos, John: 300, 311
 Dostoievski, Fedor: 224
 Douglas, Kirk: 119, 702,
 833, 840, 860, 862, 881,
 926, 947

- Dovjenko, Alexandr: 86, 87,
 102, 213, 223—225, 239,
 242, 275, 286, 355, 561,
 655
 Doyen, dr.: 625
 Drahota, Andrea: 116
 Drasins, Dan: 589—590
 Drayer, Fred: 116
 Drăgan, Mircea: 104, 106
 Dréville, Jean: 551
 Drew, Robert: 582, 584
 Dreyer, Carl Theodor: 78,
 82, 85, 93, 125, 126, 128,
 191, 199, 210, 213, 217,
 225—228, 333, 835, 944,
 952, 970, 978
 Dubois, Marie: 104
 Dubosq: 22
 Duca, Lo: 453, 700, 808
 Ducos De Hauron, Louis-
 Arthur: 23, 31, 757
 Duchaussoy, Michel: 120
 Duddel, W.: 38
 Dudow, Slatan: 89, 243—
 244
 Duffy: 464
 Dukas, Paul: 448
 Dulac, Germaine: 81, 166,
 167, 169, 175, 486, 490—
 492
 Dullea, Keir: 114
 Dullin, Charles: 964
 Dunaway, Faye: 111, 119,
 885
 Duncan, Isadora 118
 Duncan, Martin 625, 626
 Dunn, Michael: 110
 Dunne, Irene: 853, 947
 Dunning, George: 117, 470,
 474
 Duperey, Anny: 112
 Dupont, Ewald André: 84,
 191, 236, 240, 269
 Dupont De Nemours: 39
 Duran, Frédérique: 610
 Durand, Jean: 204
 Duras, Marguerite: 666
 Durban, Guy: 119
 Durbin, Deanne: 861
 Dürer, Albert: 30
 Durgnat, Raymond: 328,
 808, 944, 951
 Durrell, Lawrence: 128
 Duse, Eleonore: 255
 Duvivier, Julien: 262, 276,
 280, 291, 652, 949
 Dwan, Allan: 51
 Dyke, Willard Van: 560
 Dymon, Frankie: 120
 Dzigán, Efim: 287
 Eastman, George: 24, 39
 Eckermann: 236
 Eddy, Nelson: 407
 Edelman, Heinz: 117
 Edison, Thomas Alva: 25,
 28, 32, 35, 44, 45, 129,
 134, 137, 138, 152, 153,
 162, 618, 760
 Edwards, Blake: 115
 Effel, Jean: 475
 Eftimiu, Victor: 70

- Egerth, Martha: 407
 Eggar, Samantha: 113
 Eggeling, Viking: 88, 489, 496, 498
 Egly, Max: 503, 504
 Ehrenstein, Albert: 181
 Eisenstein, Serghei: 78, 82, 83, 85, 86, 91, 95, 96, 126, 127, 128, 142, 148, 171, 189, 194, 198, 199, 202, 210, 213, 215, 217, 221—223, 228, 234, 235, 236, 238, 240, 252, 253, 258, 259, 265, 266, 268, 275, 286, 296, 298, 300, 301, 311, 319, 323, 644, 650, 651, 652, 665, 666, 696, 707, 708, 713, 717, 721, 722, 725, 732, 734, 752, 753, 762, 766, 777, 778, 783, 787, 791, 800, 801, 802, 804, 808, 809, 810, 841, 853, 953, 961, 971, 973, 978, 979, 981, 983, 984, 986
 Eisler, Hans: 791
 Eisner, Lotte: 216
 Ekberg, Anita: 103, 836, 849, 861, 885, 953
 Ekk, Nicolai: 88
 Ellen, Vera: 421
 Elliott, Denholm: 119
 Ellis, Havelock: 725
 Elridge, J.: 603
 Emerson, John: 51
 Emmer, Luciano: 311, 603—606, 607, 608, 612
 Engel, Jules: 464, 469
 Engl, Joe: 39
 Epstein, Jean: 85, 86, 164, 166 167, 172, 177, 666, 742
 Ericson, P.: 934
 Ermler, Frederic: 86, 94
 Ernst, Max: 464
 Esop: 110
 Étaix, Pierre: 109, 264
 Etterle, Fory: 106
 Euclide: 29
 Evans, Edith: 119
 Evans, Maurice: 113, 116
 Exton, Clive: 118:
 Fabian, Françoise: 120
 Fabrizzi, Aldo: 95, 944, 972
 Fabrizzi, Franco: 99, 100
 Fahmin, Bekim: 113
 Fairbanks, Douglas: 51, 53, 84, 445, 684, 853, 859, 864, 866, 867, 869, 870, 881, 885—886, 896, 897
 Falconetti, Renée: 126, 227—228, 944, 952
 Fanfulla: 119
 Faraday, Michael: 27
 Farrell, Charles: 109
 Farrow, Mia: 116, 119
 Faulkner, William: 245, 284, 311, 333
 Faure, Élie: 7, 8, 76, 89
 Fazenda, Louise: 205
 Federsen, Con: 114

- Fellini, Federico:** 95, 99,
 100, 102, 103, 106, 109,
 119, 213, 253, 256, 309,
 311, 312, 326, 345, 358,
 365—370, 641, 656, 673,
 885, 915, 957, 958—959
Fernandel: 769, 838
Fernoagă, Dumitru: 9
Ferrer, Jose: 110
Ferreri, Marco: 120
Ferzetti, Gabriele: 103, 410
Feuillade, Louis: 68, 71,
 73, 107, 157, 159—161,
 235, 238, 341, 433, 762
Feyder, Jacques: 75, 85, 89,
 166, 213, 230—232, 260
Field, Shirley Ann: 105
Fields, W.C.: 465
Fieschi, J.A.: 394
Finney, Albert: 105, 107
Fischer: 41
Fischer, Bud: 437
Fischer, Ernst: 89
Fischer, Gerry: 119
Fischinger, Oskar: 88, 449,
 490
Fitzgerald, B.: 92
Fitzgerald, F. Scott: 870,
 871
Fitzsimmons, Bob: 620—621
Flaherty, Robert J.: 40, 80,
 88, 90, 96, 217, 523, 527,
 529, 530, 531—538, 539,
 549, 550, 554, 557, 558,
 565, 566, 579, 580, 593,
 644, 970
Flaiano, Ennio: 641
Flaubert, Gustave: 364, 365
Flavin, James: 113
Fleischer, Charlie: 438
Fleischer, Dave: 438—443,
 458
Fleischer, Joe: 438
Fleischer, Lon: 438
Fleischer, Max: 437, 438—
 443, 452, 457, 458
Fleischer, Richard: 113, 270,
 271
Fleming, Victor: 51, 92
Flynn, Erroll: 847, 859, 975
Földes, Joan: 473
Földes, Peter: 473
Fonda, Henry: 91, 92, 95,
 860, 886, 975
Fonda, Jane: 329
Fontaine, Joan: 861, 882,
 886, 947
Ford, Alexandr: 710
Ford, Charles: 124, 129, 447,
 455, 856
Ford, Glenn: 100
Ford, John: 89, 90, 92, 95,
 264, 275, 288—289, 320,
 825, 977
Forest, Lee De: 57
Forester, C.-S.: 934
Forman, Milos: 357
Forst, Willy: 407
Forster, Robert: 120
Forsythe, John: 113
**Fosco, Piero (vezi: Pastrone,
 Giovanni)**

- Foubroune, P. de: 626
 Fourneaux, Yvonne: 109
 Fox, James: 118
 Fox, William: 40, 46, 50,
 73, 134, 157, 196
 Fraker, William: 116
 Francesca, Pierro della: 603
 Franchi, Sergio: 119
 Francis, Anne: 100
 Francois, Jacques: 410
 Franju, Georges: 107, 160,
 331, 340—341, 567, 568—
 570, 607
 Frank, Robert: 592, 593
 Frankenheimer, John: 299,
 881
 Frankeur, Paul: 110, 120
 Franklin, Sidney: 91
 Fraser, John: 109, 118
 Frechette, Mark: 118
 Freleng, Friz: 460
 Fresnay, Pierre: 91, 410
 Fresson, Bernard: 118
 Freund, Karl: 269
 Friend, Arthur S.: 49
 Friese-Greene, William: 32,
 144
 Fritsch, Willy: 406
 Froelich, Gustav: 407
 Fulda, Silvia: 108
 Fuller, Loie: 78
 Fuller, Samuel: 341, 344, 346
 Funès, Louis de: 838
 Fusco, Giovanni: 790, 791
 Gabin, Jean: 91, 92, 158,
 279, 693, 872, 909, 920,
 923, 926, 940, 948—
 950
 Gable, Clark: 89, 92, 104,
 836, 843, 847, 852, 853,
 860, 867, 873, 882, 887,
 889, 947
 Gad, Henry: 479
 Gad, Urban: 70, 158
 Galeen, Henrik: 73, 187, 188
 Galland, J.-F.: 115
 Gallander, John: 113
 Gallimard: 136
 Gamacchio, Mirella: 641
 Gance, Abel: 41, 42, 76, 80,
 84, 127, 164, 167, 168,
 171—172, 191, 269, 492,
 732—736, 747, 774, 794,
 795
 Garat, Henri: 88
 Garbo, Greta: 71, 81, 245,
 292, 849, 850, 854, 860,
 873, 880, 884, 887—888,
 889, 894, 895, 898, 906,
 909, 911, 917
 Gardner, Ava: 861, 878,
 885, 888
 Garity, William E.: 448
 Garland, Judy: 292, 409,
 421, 861, 878, 886, 888,
 892, 898, 899, 903
 Gasnier, Louis: 157
 Gassman, Vittorio: 97, 849
 Gatti: 663
 Gauguin, Paul: 699

- Gaumont, Léon: 39, 132
 Gavras, Costa: 118
 Gărdescu, Nicolae: 101, 108
 Geddes, Norman Bel: 464
 Geesink, Joop: 483
 Geggauff, Paul: 116
 Genet, Jean: 365, 590
 Genino, Augusto: 661
 Georgescu, Jean: 82, 94, 98
 Geret, Georges: 107
 Germi, Pietro: 312, 319—
 322
 Gheorghiu, Lica: 106
 Ghigorț, Liviu: 483
 Ghițescu, Aurel: 98
 Giachetti, Fosco: 410
 Gibbon, Cedric: 85
 Gide, André: 529, 754
 Gielgud, John: 109
 Gienre, Maurice: 188
 Gigli, Beniamino: 407, 409
 Gilbert, Billy: 699
 Gilbert, John: 860, 888—
 889
 Giotto: 603, 606
 Girardot, Annie: 104
 Girotti, Massimo: 93, 97, 99,
 116
 Gish, Lilian: 51, 255, 846,
 859, 864, 889, 893, 952
 Giton, Denise: 115
 Giugaru, Alexandru: 94
 Glenn, Libby: 118
 Glenville, Peter: 956
 Glynn, Eleonor: 880
 Gobi, Tito: 409
 Godard, Jean-Luc: 7, 102,
 106, 108, 110, 112, 120,
 126, 128, 142, 199, 213,
 228, 238, 241, 251, 252,
 256, 267, 286, 297, 301,
 326, 331, 332, 333—334,
 336, 342, 344, 345, 358,
 364, 365, 375, 378, 384—
 385, 390, 540, 563, 578,
 597, 671, 672, 686, 803,
 825, 954
 Godard, Paulette: 90, 861
 Godet, Sylvain: 387, 388
 Godfrey, Bob: 470, 472, 473
 Godowski, L. 41
 Goethe, Johann-Wolfgang:
 236, 648, 649
 Gogol: 224 ;
 Goldscholls, The: 486
 Goldwyn, Samuel: 846, 847
 Goodford, Jack: 477
 Goodwin, Hannibal Willis-
 ton: 24
 Gopo, Ion Popescu: 101,
 103, 105, 107, 475, 484
 Gordon, Ruth: 116
 Gorki, Maxim: 287
 Gosho, Heinosuke: 59
 Gould, Harold: 119
 Gounod, Charles: 648, 784
 Goya: 476, 606
 Grable, Betty: 861, 889
 Graf, Herbert: 407
 Gramatica, Emma: 97
 Granger, Farley: 99

- Granger, Stewart: 410, 861
 Grant, Cary: 780, 781, 860, 900, 947, 975
 Gras, Enrico: 603—606, 607, 608, 612
 Graziosi, Paolo: 112
 Greco, Juliette: 849
 Gregor, Ulrich: 124, 160, 279, 324, 325, 410, 415, 465, 467, 489
 Gregoretti, Ugo: 600
 Grehan: 204
 Grémillon, Jean: 92, 94, 531, 566, 567, 570—571, 607, 693, 949
 Grierson, John: 523, 548—550, 551, 556, 557, 575
 Griffith, David Ward: 51, 52, 53, 68, 69, 70, 72, 73, 74—75, 76, 77, 83, 89, 96, 125, 142, 154, 156, 157, 158, 163, 171, 172, 193, 194, 195, 197—200, 201, 202, 205, 218, 220, 221, 231, 238, 258, 265, 295, 326, 761, 846, 936, 938, 982
 Griffith, Hugh: 116
 Griffith, Richard: 124, 264, 579, 580, 881
 Grigoriu, Teodor: 782
 Grimault, Paul: 454, 456
 Grinko, Nicolai: 119
 Gris, Juan: 610
 Gross, Anthony: 455
 Gruel, Henri: 473
 Gründgens, Gustav: 89
 Guétary, Georges: 409
 Guffey, Burnett: 111
 Guinness, Alec: 101, 838
 Hackett, Joan: 111
 Hackman, Gene: 113
 Haesaerts, Paul: 602, 606, 610
 Haffis, Richard: 108
 Haines: 38
 Halas, John: 470—471, 483
 Hale, George: 744
 Hall, Conrad: 113
 Haller, Ernest: 749
 Halpin, David: 118
 Hamilton, Guy: 109
 Hammet, Dashiell: 931
 Hampshire, Susan: 119
 Hanjonkov, Alexandr: 478
 Hanna, William: 460—461
 Harden, Jacques: 105
 Harding, Ann: 90
 Hardy, Oliver: 263—264, 295, 796, 838
 Harlow, Jean: 836, 845, 860, 864, 873, 889—890, 899, 947
 Harris Richard: 111
 Harris, Vernon: 116
 Harrison, Linda: 113
 Harrison, Rex: 113
 Hart, William: 51, 194, 859, 890, 893, 915

- Hartley, Irving: 603
 Hartman, Elizabeth: 113
 Hartmann, Paul: 407
 Harvey, Laurence: 110
 Harvey, Lilian: 88, 406
 Hathaway, Henry: 90, 237,
 260, 275, 289—290, 649
 Haupe, Wlodzimierz: 482
 Havilland, Olivia de: 92,
 846, 861, 888, 890
 Hawks, Howard: 85, 87, 88,
 102, 240, 261, 275, 283—
 284, 288, 324, 562, 649,
 928, 929, 936—938, 947,
 948, 953
 Hayakawa, Sessue: 101, 255
 Hays, Will H.: 55, 80
 Hayward, Susan: 846
 Hayworth, Rita: 96, 248,
 700, 853, 861, 863, 878,
 890, 947
 Hecht, Ben: 261, 649, 661,
 667
 Hedley, Jack: 117
 Hedren, Tippi: 107
 Hegel, Georg Wilhelm Fried-
 rich: 805
 Hegrin, Anne: 119
 Heift, Josif: 91, 666, 958
 Heim, Jacques: 607
 Heine, Heinrich: 690
 Hemingway, Ernest: 262,
 311, 856, 888, 925, 937
 Hendry, Jan: 109
 Henie, Sonya: 861
 Henney, Bobby: 96
 Henning-Jansen, B.: 603
 Henreid, Paul: 410
 Hensh, Luc de: 524
 Hepburn, Audrey: 292, 833,
 861, 863, 865, 882, 890,
 892
 Hepburn, Katharine: 98, 861,
 885, 890, 901, 934, 947
 Hepworth, Cecil: 67
 Herlie, Eileen: 119
 Hermeneanu, Ion: 484
 Hernadi, Gyula: 116
 Heron din Alexandria: 19
 Herrand, Marcel: 94
 Herriman, Leon: 437
 Herschel, John Frederick
 William: 22
 Hessens, Robert: 609
 Heston, Charlton: 102, 113,
 859, 890—891
 Heyerdahl, Thor: 565
 Heywood, Pat: 116
 Hill, Eugene: 557
 Hill, George W.: 87, 261
 Hill, Steven P.: 805
 Hiller, Wendy: 119
 Hilton, James: 117
 Hindemith, Paul: 490, 784
 Hindenburg: 52, 183
 Hitchcock, Alfred: 90, 93,
 96, 97, 107, 114, 239,
 253, 271, 274, 301, 324,
 361—363, 385—386, 476,
 644, 780, 825

- Hitler, Adolf: 92, 187, 768
 774
 Hodgkinson, W.W.: 50
 Hoffmann, E.T.A.: 224
 Hoffman, John: 560
 Hoflitz, Albert: 508
 Hofman, Edward: 474
 Holden, William: 97, 101,
 861
 Holder, Geoffrey: 113
 Holliday, Judy: 292, 861
 Holmes, Phillips: 410
 Honegger, Arthur: 455, 492,
 783, 784, 794
 Hooman du Mont, Thomas:
 23
 Hope, Bob: 838
 Hoppin, Hector: 455
 Hörbiger, Paul: 89, 407
 Horkheimer, M.: 445
 Horner, William George: 27
 Hossein, Robert: 110
 Howard, Leslie: 92, 684
 Howard, Patrice G.: 310
 Howard, Robert: 508
 Howard, Tom: 114
 Howard, Trevor: 95
 Hubley, Faith: 469
 Hubley, John: 464, 467—
 469
 Hudson, Rock: 101, 860,
 895
 Huff, Theodore: 699
 Huenberg: 52
 Hughes, Dorothy B.: 648
 Hugo, Victor: 171
 Hunebelle, André: 341
 Hunger, Herbert: 473
 Hunter, Evan: 107
 Hunter, Kim: 113
 Hurd, Earl: 39, 436
 Hurtz, William: 464
 Hurwitz, Leo: 557, 559
 Hussey, Olivia: 116
 Huston, John: 96, 97, 98,
 104, 274, 275, 285, 324,
 893, 917, 928, 929—936,
 948, 955, 958
 Huston, Walter: 96
 Hutton, Betty: 849, 861
 Huyghe, René: 602
 Hyatt, frații: 23
 Iacob, Mihai: 108
 Iacovlev, Yuri: 119
 Ianculescu, Nana: 98
 Ichac, Marcel: 529, 565
 Ichikawa, Kon: 109
 Ilieșiu, Mirel: 574
 Iliu, Victor: 98, 694
 Ince, Thomas Harper: 49,
 51, 52, 53, 74—75, 157,
 158, 177, 192, 193—194,
 205
 d'Indy, Vincent: 811
 Ingraham, Lloyd: 51
 Ionescu, Eugen: 825
 Iorda, Marin (Iordache): 484
 Iordache, Ștefan: 108
 Irish, William: 114

- Iturbi: 409
 Iutkevici, Serghei: 119, 355,
 703, 725, 768, 810
 Ivacev, V.: 103
 Ivanov, A.: 457
 Ivanov, Semion: 42, 737
 Ivens, Joris: 521, 522, 523,
 553—556, 557, 566
 Iwerks, Ub: 107, 437, 438,
 444, 451, 458, 463
 Izveŭkaia, Isolda: 101

 Jackson, Glenda: 119
 Jacobs, Lewis: 84, 124, 151,
 152, 260, 293, 507, 508,
 558, 560, 868, 869, 870,
 873, 891, 894, 897, 902
 Jacobsson, Ulla: 100
 Jacopetti, G.: 600
 Jakubowska, Wanda: 96
 Jancsó, Miklós: 115, 357
 Jannings, Emil: 87, 684
 Janowitz, Hans: 182—186
 Jansen Pierre-Jules-César
 23, 24, 618
 Jaray, Hans: 410
 Jarov, Mihail: 95
 Jarre, Maurice: 118
 Jasset, Victorin: 69, 161,
 762
 Jaubert, Maurice: 786
 Jeanne, René: 124, 129,
 447, 455, 856
 Jeanson, Henri: 652, 661,
 667, 670, 671, 949
 Jellicoe, Ann: 109
 Jenkins, Charles Francis: 33

 Jennings, Humphrey: 562
 Jensen, Cleo: 113
 Jessner, Leopold: 79, 190
 Johnson, Albert: 111
 Johnson, Celia: 95
 Johnson, Martin: 527, 528
 Johnson, Nunnally: 648
 Jones, Chuck: 460
 Jones, Jennifer: 700
 Jonson, Ben: 466
 Jordan, Philip: 648
 Jouhaux, Léon: 305
 Jouvet, Louis: 90, 91, 255
 Jovanovic, Gordana: 113
 Julian, Paul: 464, 469
 Jurgens, Curd: 100

 Kadocinikov, Piotr: 95
 Kafka, Franz: 105, 182, 306,
 428, 456, 462, 471, 896
 Kalatozov, M.: 101
 Kalfon, Jean-Pierre: 112
 Kalmus, Herbert T.: 50
 Kalmus, Nathalie: 720
 Kane, Helen: 440
 Karina, Anna: 110, 120,
 126, 711, 825
 Karloff, Boris: 879, 891
 Karmen, Roman: 561
 Karolus, prof.: 56
 Kast, Pierre: 570, 607
 Kaufman, Boris: 113, 282,
 551
 Kaufman, Mihail: 546
 Kawalerowicz, Jerzy: 103,
 111

- Kazan, Elia: 95, 98, 99,
 101, 119, 161, 326, 346,
 386—387, 836, 956
 Kearns, Billy: 115
 Keaton, Buster: 82, 98, 202,
 203, 207, 209, 210, 211,
 264, 350, 352, 465, 660,
 838, 847
 Kedrova, Lila: 110
 Keller Hiram: 119
 Kelly, Gene: 108, 418—420,
 421
 Kelly, Grace: 861
 Kelly, Walt: 451
 Kende, János: 116
 Kennedy, John Fitzgerald
 581, 853
 Képes, György: 428
 Kepler, Johannes: 20, 728
 Kerjean, Germaine: 107
 Kerr, Deborah: 119
 Kerrien, J.-P.: 107
 Kessel, Adam: 50
 Kessler, Chester: 508
 Kibrik, E.A.: 694
 Kieपुरa, Ian: 407
 Killian, Adam: 483
 Kinusgasa, Teinosuka: 59
 Kipling, Rudyard: 878
 Kirscher, Athanasius: 30
 Klee, Paul: 464, 503
 Klein, Luce: 109
 Klynn, Herb: 464
 Kneitel, Seyman: 438
 Knight, Shirley: 113
 Knox, William: 373
 Kock, Paul de: 232
 Koenig, Wolf: 474
 Konlechner, Peter: 9
 Kopalin, Ilya: 561
 Korda, Alexander: 58, 237,
 242, 290—291, 536, 848
 Korty, John: 591
 Koscina, Sylva: 109
 Kostelac, Nicola: 474
 Kovács, György: 108
 Kozak, András: 116
 Kozințev, Grigori: 90, 108,
 287—288, 637, 683, 945
 Krakauer, Siegfried: 124,
 184, 187, 244, 546, 885
 Kramer, Larry: 119
 Kramer, Stanley: 110, 119,
 213, 346
 Krammer, Siegfried: 582
 Kristl, Vlado: 474
 Krock, Margareta: 110
 Kruger, Hardy: 119
 Kubelka, Peter: 9, 493—
 497, 498, 502
 Kubin: 186
 Kubrick, Stanley: 114, 346
 Kuchenmeister: 41, 57
 Kulešov, Lev: 83, 84, 142,
 147, 227, 230—231, 235,
 265, 801, 802, 805, 806,
 820, 961, 962

- Kuroshawa, Akira: 97, 99,
 387—388, 467
 Kurz, Rudolf: 189
 Kyrrou, Ado: 238, 290

 Labarthe, André S.: 393
 Lacombe, Georges: 175, 551
 Lacomte, Jacqueline: 115
 Laemmle, Carl: 46, 48, 49,
 50, 134, 196
 Lafaye, Georges: 477
 Lafitte, frații: 155
 Lafont, Bernadette: 103
 Lagerlöf, Selma: 76, 177
 Lagrange: 618
 Lagrange, Valérie: 112
 Lake, Veronika: 844, 852
 Lamarr, Heddy: 861, 891
 Lamb, Carl: 603
 Lamb, Derek: 474
 Lambetti, Elli: 829
 Lamorisse, Albert: 101
 Lamour, Dorothy: 826, 861,
 891
 Lancaster, Burt: 107, 840,
 860, 862, 891
 Landers, Muriel: 113
 Lang, Fritz: 77, 79, 80, 82,
 84, 86, 88, 90, 91, 107,
 185, 187—188, 214, 216,
 217, 276, 332, 348, 364,
 943, 945, 953
 Langdon, Harry: 211
 Langlois, Henri: 9, 172, 340,
 936

 Lantz, Walter: 458—459,
 461, 463
 Lanza, Mario: 409
 Lapkina, Marfa: 972
 Lapoujade, Robert: 473
 Laroche, Pierre: 773
 Lasky, Jesse L.: 49, 50, 51,
 73, 196
 Lászlo, Ernest: 110, 771
 Latham, Woodvill: 33
 Latinovits, Zoltan: 116
 Lattuada, Alberto: 312
 Laub, Hans: 738
 Laughton, Charles: 255, 779,
 837, 839, 909, 967
 Laurel, Stan: 210, 263—
 264, 295, 796, 838
 Laurentis, Dino de: 63
 Lauste, Eugene: 32, 38
 Lautham, frații: 619, 620
 Lavedan, Henri: 68
 Lavrova, T.: 105
 Lawrence, D.H.: 119
 Lawrence, Florence: 70, 845,
 857
 Lawson, John Howard: 557
 Leacock, Richard: 163, 576
 —577, 579, 580—586
 Leahy, James: 348
 Lean, David: 95, 101, 325
 Leander, Zarah: 406
 Léaud, Jean-Pierre: 110,
 112, 120
 Learner, Keith: 472
 Le Chanois, Jean-Paul: 318

- Leclerc, Ginette: 119, 700
 Lederer, Franz: 963, 964
 Lee, F. Marshall: 38
 Leenhardt, Roger: 108, 571, 573, 607, 804
 Le Febvre, R.: 750
 Léger, Fernnd: 80, 166, 171, 173—174, 486, 491
 Leggatt, Alison: 117
 Legrand, Michel: 108
 Leigh, Vivian: 92, 98, 110, 849, 887
 Lelouch, Claude: 163, 343—345
 Lemon, Larry: 211
 Lenau, Nicholas: 648
 Lender, Suzanne: 204
 Leni, Paul: 82, 188
 Lenica, Jan: 474
 Lenin: 53, 542, 972
 Lennon, John: 117
 Le Prince, Louis-Aimé-Augustin: 24, 31
 Leprohon, Pierre: 83, 143, 157, 177, 309, 311, 399
 Lerner, Alan Joy: 111
 Lerner, Irving: 557
 Le Roy, Acme John: 32
 Le Roy, Merwin: 88, 261, 275, 278
 Leroy, Philippe: 108
 Leslie, Alfred: 592,, 593
 Lester, Mark: 116
 Lester, Richard: 109
 Letterier, Francois: 980, 986
 Levin, Ira: 116
 Levine, Joe: 586
 Lewis, Fiona: 112
 Lewis, Jerry: 113, 264, 353, 354, 388—389
 Leyda, Jay: 9, 124, 227, 457, 478, 521, 556—557, 560
 L'Herbier, Marcel: 77, 78—79, 80, 166, 167, 168, 169—171
 Lherminier, Pierre: 394
 Lichtman, Al.: 49
 Liebeneiner, W.: 747
 Lifar, Serge: 250
 Lightman, H.: 744
 Linden, Junnie: 119
 Linder, Max: 68, 70, 71, 75, 157, 204—205, 206, 263, 350
 Lindfors, Viveca: 849
 Lionello, Alberto: 120
 Lipatti, Dinu: 981
 Lippmann, Max: 181
 Lish, Abe: 477
 Lisi, Virna: 119
 Liszt, Franz: 409, 410, 648
 Lizzani, Carlo: 309, 312
 Lloyd, Harold: 203, 209, 210, 833, 838
 Lockwood, Gary: 114
 Lods, J.: 603
 Loew, Rabinul: 73
 Loew, Marcus: 46, 48, 54, 55, 134, 196

- Lollobrigida, Gina: 98, 833,
 836, 844, 953
 Lombard, Carole: 861, 891—
 892, 947
 Lomon, dr.: 627
 London, Jack: 527
 London, Julie: 102
 Longley J.W.: 24
 Loos, Anita: 51
 Loren, Sophia: 292, 844,
 865, 953, 972
 Lorentz Pare: 556—557
 Lorre, Peter: 88, 90, 879,
 892, 943
 Lortac: 434
 Losey, Joseph: 107, 112—
 118, 238, 346, 347—350,
 681
 Louis, Théodore: 384
 Love, Bessie: 51, 118
 Lovell, Alan: 340
 Low, Colin: 474
 Lowe, Frederick: 111
 Loy, Myrna: 95, 847, 853,
 861, 863, 878, 892, 896
 Lozano, Margherita: 120
 Lubin, Sigmund: 622
 Lubitsch, Ernst: 76, 77, 81,
 82, 83, 86, 88, 180, 264,
 295, 411—412, 416, 418
 Lucot, R.: 603
 Lucrețiu: 26
 Ludendorff: 52
 Lumet, Sidney: 113, 119,
 346
 Lumière, Antoine: 35, 131
 Lumière, Auguste: 33, 35,
 37, 43, 130, 131
 Lumière, Louis: 33, 35, 37,
 38, 43, 44, 64, 96, 129,
 130, 131, 133, 134, 137,
 141, 143, 153, 162, 162,
 235, 311, 524, 585, 616—
 618, 619, 625, 660, 690,
 719, 727, 736, 765, 970
 Lye, Len: 42, 425, 426, 486,
 498—499, 500, 506, 549,
 562, 564
 Macedonski, Alexandru: 667
 MacCarthy, Mary: 113
 MacDonald, Jeannette: 407,
 416, 847, 861, 888, 892
 MacGowan, K.: 603
 MacGowran, Jack: 112
 MacLaine, Shirley: 861, 892
 MacLeod, Norman: 206
 MacMurray, Fred: 860, 892
 MacOrlan, Pierre: 155, 528
 Madaras, József: 116
 Maddow, Ben: 119, 577, 591
 Mädler, J.H. von: 22
 Maeterlinck: 667
 Magdoff, Samuel: 477
 Maggi, Luigi: 68, 71
 Maggiorani, Lamberto: 975,
 976
 Magnani, Anna: 95, 119, 944,
 972
 Maiakovski: 922

- Maher, Peter: 620
 Malded, Karl: 101
 Malle, Louis: 104, 331, 335
 —338, 449, 530, 565, 818—
 819, 845
 Malmer, Lennart: 113
 Malraux, André: 296, 297,
 946
 Mamouliau, Ruben: 259,
 301, 411—412, 416, 911
 Mangano, Silvana: 97, 116,
 316, 700
 Mankiewicz, Joseph L.: 97,
 116, 316, 691
 Mann, Abby: 110
 Mann, Anthony: 102, 390—
 391
 Mann, Delbert: 100, 119
 Mann, Hank: 205
 Mann, Heinrich: 87
 Mannes, L.: 41
 Mansfield, Jayne: 836, 844,
 850, 861, 863, 892, 953
 Manu, Ion: 103, 107
 Marais, Jean: 702, 833, 844,
 853, 906
 March, Frederick: 95, 702,
 831, 860
 March, Mae: 51, 859, 893,
 983
 Marchand, Corinne: 106
 Marcus, Lawrence B.: 120
 Marcus, Manole: 356, 691
 Marețkaia, Vera: 94, 100,
 828
 Marey, Étienne-Jules: 23,
 24, 32, 35, 626
 Mariano, Luis: 409
 Marinescu, dr. Gh.: 626
 Marinescu, Violeta: 101
 Marisse, Lucien: 849
 Marivaux, Pierre de: 294,
 829
 Mark, Mitchel: 134
 Marker, Chris: 107, 521,
 591, 597—598, 599, 607,
 730
 Marley, John: 116
 Marly, Guy: 120
 Marquand, Christian: 99, 100
 Marshall, Herbert: 93
 Martin, André: 460, 468,
 472, 477, 481, 486, 502
 Martin, Marcel: 732, 795,
 808
 Martin du Gard, Roger: 754
 Martinelli, Elsa: 105, 700,
 947
 Martini, Simone: 603
 Martoglio, Nino: 72
 Marvin, Lee: 110
 Marx, Karl: 666
 Marx, frații: 89, 93, 263—
 264, 295, 459, 471, 838
 Maselli, Francesco: 599
 Masereel, Franz: 454
 Mason, James: 119, 825
 Massari, Lea: 103
 Massina, Giulia: 99, 100,
 102, 109, 699, 906

- Massolle, Joseph: 39
 Masson, André: 571
 Mastroiani, Marcello: 103,
 104, 106, 957, 959
 Matisse: 464
 Matras, Christian: 120, 707
 Mauri, Glauco: 112
 Maurice, Clément: 38
 Maurier, Daphné du: 107
 Maximilian, Maria: 94
 Maximova, A.: 103
 May, Joe: 181
 Mayer, Karl: 79, 181, 182—
 186, 190, 191
 Mayer, Louis B.: 50, 54
 Mayerhold, Vsevolod: 74
 Mayne, Ferdy: 112
 Maysles, frații Albert și Jo-
 seph: 585, 586, 587, 589
 Mazière, Christian de la: 849
 Măruță George: 106
 McCartney, Paul: 117
 McCay, Winsor: 69, 435
 McClelland: 841
 McCormick, Harold: 508
 Mc Crea, Joel: 92, 859, 947
 McCutcheon, Wallace: 67
 McDowall, Roddy: 113
 McEnery, John: 116
 McKimson, Robert: 460
 McKinley, William: 620
 McLaren, Norman: 61, 425,
 429, 471, 474, 486, 488,
 498, 499—505, 506, 508,
 607, 631
 Medford, Kay: 113
 Meisel, Edmund: 785
 Mekas, Adolfo: 593
 Mekas, Jonas: 346, 494,
 496, 590, 591, 592, 593
 Méliès, Georges: 44, 45, 46,
 47, 48, 64, 65, 66, 71, 72,
 131, 133, 134, 136, 137,
 139—144, 145, 149, 150—
 151, 152, 153, 155, 156,
 157, 158, 159, 162, 235,
 375, 405, 408, 432, 622,
 623, 630—631, 651, 652,
 660, 684, 690, 692, 719,
 720, 726, 728, 740, 743,
 764, 768, 769, 784, 970
 Melville, Jean-Pierre: 332
 Melvin, Murray: 106
 Menbré, Henri: 602
 Mendelson Jack: 117
 Menjou, Adolph: 860, 879,
 880, 893
 Meredith, George: 289
 Mèril, Macha: 108, 333
 Meritz, Michèle: 103
 Merkuriev, Vasili: 101
 Merrivan, John: 849
 Mesaroș, T.: 574
 Mesguisch, Félix: 526
 Meyerbeer, Giacomo: 447
 Meyers, Sidney: 577, 591
 Michaut, Pierre: 740
 Michel, André: 565
 Michel, Marc: 105
 Mihail, Jean: 82

- Mihi, Iulian: 356
 Mikolajewska, Krystina: 111
 Miles, David: 45
 Miles, Harry J.: 45, 137, 196
 Miles, Herbert: 137, 196
 Miles, Sarah: 107
 Milestone, Lewis: 58, 86—
 87, 242, 290, 562
 Milhaud, Darius: 490
 Milland, Ray: 95, 860
 Miller, Arthur: 104, 893
 Miller, Charles: 51
 Miller, Henry: 293, 365, 382
 Miller, Louis: 9
 Milo, Sandra: 106, 109
 Mimica, Vatroslav: 474
 Minelli, Vincente: 331, 417,
 418, 419, 420, 421, 423,
 465
 Minoff, Lee: 117
 Mirbeau, Octave: 107, 843
 Missiaen Jean-Claude: 283,
 324, 390, 936, 937, 938
 Mitchell Gordon: 119
 Mitchell Thomas: 92
 Mitchum, Robert: 119, 860,
 893
 Mitry, Jean: 75, 81, 178,
 205, 216, 220, 235, 272,
 283, 491, 492—493, 551,
 606, 612, 613, 614, 615,
 637, 646, 647, 686, 687,
 753, 761, 790, 856, 932,
 934, 939, 943
 Mix, Tom: 70, 859, 866,
 915
 Mizoguchi, Kenji: 59, 391
 Modigliani: 839
 Modot, Gaston: 98
 Moessart: 727
 Molière: 685
 Molteni: 31
 Monca, Georges: 203
 Mondrian: 464
 Monroe, Marilyn: 97, 101,
 104, 292, 844, 846, 861,
 863, 864, 865, 880, 887,
 892, 893, 900, 909, 910,
 947
 Montand, Yves: 118
 Montesquieu: 232
 Montgomery, Robert: 87,
 301, 747, 853
 Montsoret, Roger: 112
 Moody, Ron: 116, 119
 Moore, Colleen: 873
 Moore, Grace: 409
 Moore, Henry: 238, 920,
 923, 924
 Moorhouse, A.N.: 798
 Morand, Paul: 528
 Moraru, Jean: 484
 Moravia, Alberto: 379
 Moreau, Jeanne: 104, 105,
 106, 107, 109, 114, 335,
 337, 825, 906, 918, 923,
 965—969
 Moreno, Rita: 105

- Morgan, Michèle: 91, 96,
 693, 853, 864, 950
 Morin, Edgar: 576
 Morris, Oswald: 116, 117
 Moscu, I.: 574
 Moser, Frank: 437
 Moser, Hans: 407
 Mosjukin, Ivan: 805, 806,
 844
 Moskvin, Andrei: 716
 Moss, Clive: 116
 Motley, Willard: 648
 Mouks, John: 648
 Moullet, Luc: 292, 392
 Mounet-Sully: 684
 Mount, Peggy: 116
 Moussinac, Léon: 168, 228,
 812
 Moussy, Marcel: 652
 Mozart, Wolfgang Amadeus:
 282, 787, 792
 Muni, Paul: 88, 91, 111,
 261, 840, 848, 860, 893—
 894, 901, 947
 Munk, Andrzej: 108, 357,
 391—392
 Munro, Grant: 474
 Munteanu, Francisc: 108
 Munteanu, Ștefan: 484
 Murat, Jean: 90
 Murdock: 39
 Murnau, Friedrich-Wilhelm:
 77, 80, 81, 84, 85, 88,
 126, 127, 187, 188, 191,
 210, 213, 214—217, 240,
 269, 270, 272, 536, 649,
 953, 970
 Murray, Don: 101
 Murray, Mae: 852, 860, 863,
 871, 889, 894, 895
 Musidora: 160
 Mussolini, Benito: 562, 768
 Mussorgski, Modest: 407,
 448, 455
 Mustețea, Constantin: 484
 Muybridge, Eadweard: 23,
 31, 626
 Nannuzzi, Armando: 120
 Napoleon: 607
 Narboni, Jean: 112
 Nat-Marie-José: 910
 Naumov, Vladimir: 255
 Nazimova, Alla: 684, 860,
 894—895
 Nazzari, Amedeo: 102, 836
 Neegard: 226
 Negri, Pola: 76, 860, 871,
 873, 893, 895, 898
 Nero: 843
 Nero, Franco: 111
 Newley, Anthony: 113
 Newman, David: 111
 Newman, Paul: 861, 895,
 923, 924—925, 946
 Newman, Walter: 648
 Newton, Isaac: 26
 Nicholls, George: 51
 Nicolae al II-lea, țarul: 618

Nielsen, Asta: 70, 72, 73,
 158, 202, 684, 881
 Nièpce, Nicéphore: 21, 22
 Nièpce de Saint-Victor: 22
 Nilsen, Vladimir: 802
 Noames, J.-L.: 400
 Noël, Bernard: 108
 Noël, Magali: 118, 119
 Noiret, Philipe: 120
 Nollet, Jean-Antoine: 27
 Normand, Mabel: 49, 51
 North, Edmund H.: 648
 Novak, Kim: 860, 895, 910,
 953
 Navarro, Ramon: 836, 860,
 895
 Novelli, Ermette: 684

 Oberon, Merle: 848
 Obey, André: 169
 Oetl, Gurt: 603
 Offenbach: 410
 O'Galop: 434
 Ogăşanu, Virgil: 118
 O'Hara, Maureen: 846
 Okada, Eiji: 102
 Olivier, Laurence: 94, 96,
 119, 325, 683, 684, 697,
 708, 745, 782, 786, 838,
 849, 860, 882
 Ollier, Claude: 396
 O'Loughlin, Gerald S.: 113
 Omegna, Roberto: 625
 Ophüls, Max: 89, 99, 199,
 291, 293, 406

Oprescu, George: 811
 Ormison-Smith: 526
 Orsini, Valentino: 600
 O'Toole, Peter: 117, 839, 956
 Ourfee, Minta: 699
 Ozu, Yasujiro: 59

 Pabst, Georg Wilhelm: 84,
 85, 86, 87, 88, 127, 213,
 217, 229—230, 276, 546,
 953, 963
 Pacioli da Borgo Luca: 728,
 729
 Padovani, Lea: 97
 Paganini, Nicolo: 410, 948
 Page, Louis: 713, 716, 756
 Pagliero, Marcello: 95, 312
 Pagnol, Marcel: 237
 Painlevé, Jean: 479
 Pal, George: 479, 483
 Palance, Jack: 107
 Palma, Carlo di: 754
 Pampanini, Silvana: 700,
 836, 865
 Papas, Irene: 110, 118
 Parain, Brice: 333
 Paris, John Ayrton: 27
 Parker, Claire: 41
 Parkes: 22
 Parlo, Dita: 89
 Parmelee, Ted: 469
 Parsons, Estella: 111
 Parys, Georges van: 783
 Pascal, Jean-Claude: 99

- Pasolini, Pier Paolo: 110,
 116, 120, 374, 600
 Pastrone, Giovanni (mai
 tirziu, pseudonim: Piero
 Fosco): 70, 71, 72, 744
 Patalas, Enno: 124, 160,
 324, 325, 410, 415, 465,
 467, 489, 855, 856, 857,
 859, 862, 863, 866, 868,
 880, 882, 889, 896, 899,
 918, 928, 931, 933, 946
 Pathé, Charles: 43, 45, 46,
 132, 137, 138, 157, 203,
 719
 Paul, Robert William: 34,
 44, 65
 Paulin, Gaston: 784
 Paulus: 65
 Păunescu, Nucu: 98, 103
 Peck, Gregory: 95, 840,
 861, 867, 891, 895
 Pele: 589
 Penn, Arthur: 111, 341,
 344, 392—393
 Pennebaker, D.A.: 584
 Périer, François: 96, 102
 Perkins, Anthony: 105, 861,
 868, 873, 895—896, 914,
 917
 Perrault, Pierre: 577, 597
 Perrin, Jacques: 108, 118
 Persson, Jörgen: 113
 Peterson, Numa: 619
 Peterson, Oscar: 501
 Petit, Pascale: 864
 Petit, Roland: 408
 Petrăchescu, Eliza: 107
 Petrescu, Aurel: 484
 Petrescu, Irina: 108, 118,
 960
 Petrescu, Răzvan: 107
 Petronius: 119
 Petrovic, Alexandr: 113
 Petrovici, Jean: 574
 Petruț, Emanoil: 106
 Pettet, Joanna: 113
 Pfenninger, Hans: 479, 504
 Philipe Gérard: 97, 98, 99,
 838, 839, 843, 958
 Phillips, Robin: 119
 Phillips, Siaw: 117
 Picabia, Francis: 82, 174
 Picasso, Pablo: 250, 539,
 606, 610—611, 819
 Piccoli, Michel: 107
 Pick, Lupu: 79, 81, 190—
 191, 230—231
 Pick, Otto: 181
 Pickford, Mary: 50, 52, 53,
 69, 217, 255, 684, 845,
 852, 859, 863, 864, 865,
 869, 889, 894, 896
 Pidgeon, Walter: 113
 Pieper, Max: 445
 Piersic, Florin: 103
 Pietrangeli, Antonio: 311
 Pinechi: 405
 Pinelli, Tullio: 641
 Pinochio: 71
 Pinter, Tomislav: 113
 Pinthus, Karl: 181

- Pintilie, Lucian: 118, 356,
 755
 Pintoff, Ernest: 464, 470
 Pirandello, Luigi: 171
 Pisu, Mario: 109
 Pitagora: 728
 Pizer, Larry: 118
 Piriev, Ivan: 417, 418
 Plateau, Joseph-Antoine: 27
 Platon: 728
 Platon, Alexandru Virgil:
 107
 Pleshette, Suzanne: 107
 Pletts, J. Saint-Vincent: 38
 Plowright, Joan: 849
 Poe, Edgar Allan: 465
 Poggio, Carla del: 97
 Poirier, Léon: 166, 528
 Poitier, Sidney: 861
 Pojar, Bretislav: 482
 Polanski, Roman: 109, 112,
 116, 393—394
 Pollard, Michael J.: 111
 Polti, Georges: 663
 Pommer, Erich: 49, 54, 60,
 185, 195
 Ponchielli, Amilcare: 448
 Ponting, Herbert, H.: 525
 Popescu, Constantin: 8
 Popescu, Constantin: 484—
 485
 Popescu-Doreanu, Paula: 574
 Popescu-Gopo, Ion (v:
 Gopo)
 Popovici, Eugenia: 103, 105
 Porta, Gianbattista della: 20
 Porter, Edwin S.: 49, 66,
 67, 69, 142, 151—154, 155,
 156, 158, 159, 162, 192,
 197, 200, 201, 258
 Porter, Katherine Anne: 110
 Potter, Martin: 119
 Pottier, Adrian de: 607
 Powell, Frank: 73, 158
 Powell, Paul: 51
 Powell, William: 867, 887,
 896, 900
 Power, Tyrone: 836, 844,
 846, 859, 896
 Praxinou, Kathina: 104, 953
 Preminger, Otto: 94, 99,
 394—395, 836, 963, 964
 Preston, Richard: 591
 Prévert, Jacques: 89, 279,
 456, 651, 652, 773, 949
 Prokofiev, Serghei: 788
 Promio, Eugen: 618, 619,
 743, 765
 Prohorenko, J.: 103
 Protozanov, Jacob: 75
 Ptolemeus, Claudius: 19, 26
 Ptuško, Alexandr: 479
 Puccini, Giacomo: 410
 Pudovkin, Vsevolod: 84, 85,
 213, 228—229, 231, 236,
 240, 265, 266, 275, 277,
 311, 355, 551, 561, 644,
 663, 664, 665, 701, 767,
 777, 800, 802, 804, 806,
 808, 809, 977
 Pulman, Jack: 119

- Quarier, Alain: 112, 120
 Queneau, Raymond: 338
 Questel, Mae: 113
 Quimby, Fred: 460—461
 Quinn, Anthony: 99, 110,
 119, 830

 Rabier, Benjamin: 434
 Rabier, Jean: 120
 Raboud, H.: 40
 Racine, Jean: 381, 649,
 650, 685
 Rado James: 118
 Radványi, Géza: 95
 Raft, George: 88
 Ragni, Gerome: 118
 Raimu: 92, 837, 839
 Rain, Douglas: 114
 Rainer, Arnulf: 495
 Rainer, Luise: 91
 Rainey, Paul J.: 527
 Ramadan, Constantin: 98
 Rameau, Jean-Phillippe: 814
 Ramsaye, Terry: 129, 151,
 528, 621
 Randone, Salvo: 119
 Rank, Arthur: 60
 Raphael, Frederick: 110
 Ratigan, Terence: 117
 Ray, Charles: 859, 896
 Ray, Man: 116, 173
 Ray, Nicholas: 100, 238,
 346, 347, 386, 395—396,
 400, 648, 655, 726, 749,
 804, 925, 928, 929, 938—
 940, 945, 956
 Rădulescu, Pascal: 485
 Răutu, Colea: 104, 106
 Rebengiuc, Victor: 108
 Rebreanu, Liviu: 181, 684
 Rector, Enoch J.: 619—622
 Redgrave, Carin: 119
 Redgrave, Michael: 117, 119
 Redgrave, Vanessa: 111, 118,
 119
 Reed, Carol: 96, 116, 127,
 325, 326
 Reed, Oliver: 116, 119
 Reggiani, Serge: 98
 Reichenbach, François: 163,
 520, 571, 573—574, 583
 Reid, Wallace: 859, 869,
 896—897
 Reimann, Walter: 186
 Reisz, Karel: 105, 118, 152,
 346
 Réjane: 38, 71
 Rembrandt: 715
 Renaud, Madelaine: 94
 Renoir, Auguste: 606
 Renoir, Claude: 713
 Renoir, Jean: 79, 84, 90,
 91—92, 107, 242, 243,
 253, 266, 274, 275, 279,
 280—282, 298, 311, 312,
 644, 651, 652, 713, 767,
 949, 953, 954, 963
 Resnais, Alain: 102, 104,
 107, 128, 142, 170, 214,

- 238, 251, 252, 256, 273,
 286, 297, 326, 331, 332,
 334—335, 338, 344, 358,
 365, 396, 521, 566, 567—
 568, 607—609, 611, 614,
 615, 666, 718, 782, 790,
 791
 Revillon, John: 533
 Reynaud, Émile: 28, 31, 35,
 431—432, 784
 Rice, Ron: 592
 Rich, Claude: 115
 Richard, Jean-Louis: 114
 Richardson, Ralph: 96, 119
 Richardson, Tony: 106, 107,
 346
 Richard-Willm, Pierre: 410
 Richmond, Anthony: 120
 Richter, Daniel: 114
 Richter, Hans: 88, 486, 489
 —490, 496, 498, 545, 547—
 549, 552
 Rigadin: 71, 204, 205
 Rimbaud: 283
 Rimski-Korsakov: 410
 Risdon, Bill: 509
 Ritz, frații: 838
 Riva, Emanuelle: 102
 Rivette, Jacques: 293, 331,
 332, 391
 Robarts, Jason: 118
 Robbe-Grillet, Alain: 104
 Robbins, Jerome: 105, 408,
 423
 Robbins, Jessie: 112
 Robertson, Étienne Gas-
 pard (Robert): 30
 Robeson, Paul: 559
 Robin, Dany: 96
 Robinson, Arthur: 188
 Robinson, Edward G.: 90,
 111, 261, 826, 860, 872,
 881, 897—898, 933, 947
 Robinson, Madeleine: 105
 Rochefort, Charles de: 770
 Rochemont, Louis de: 556
 Rodin, Auguste: 717
 Roebuch Rudge, J.A.: 31
 Rogers, Ginger: 409, 861,
 864, 888, 947
 Rogosin, Lionel: 102, 520,
 579, 585, 587—589, 593,
 984, 987
 Rohmer, Eric: 120, 322, 330,
 331, 335
 Röhrig, Walter: 186
 Rökk, Marika: 406, 407
 Rolling Stones, The: 120
 Romagnoli, Mario: 119
 Romance, Viviane: 700, 836,
 844, 864
 Romm, Mihail: 105, 355,
 566, 650, 800
 Rondevitch: 472
 Rondi, Brunello: 641
 Rondolino, G.: 502
 Ronet, Maurice: 110, 120,
 337, 410
 Ronsard, Pierre de: 375
 Ronsi, Brunello: 119

- Roosewelt, Franklin Delano: 667
 Rosay, Françoise: 90, 91
 Rosenthal, Newman: 842
 Rosi, Francesco: 105, 213, 358—361, 672, 985
 Ross, Herbert: 113, 117
 Rossellini, Roberto: 94—95, 309, 310, 311, 312—315, 323, 407, 576, 644, 810, 944, 957, 972—974, 979, 983
 Rossi, Tino: 409, 410
 Rossif, Frédéric: 521, 571—572, 573
 Rossini, Giacchino: 784
 Rossiter, Leonard: 114, 116
 Rostołki: 355
 Rotha, Paul: 124, 189, 224, 523, 548, 549, 550, 553, 566, 577, 900
 Rotunno, Giuseppe: 119
 Rouch, Jean: 103, 105, 565, 576, 578, 579, 593—597, 826, 984, 987
 Rouquier, Georges: 565, 566, 597
 Rowland, Richard: 50
 Rowlands, Geno: 116
 Ruban, Al.: 116
 Rubens, Peter Paul: 602, 709, 710
 Rühmann, Heinz: 110
 Ruhmer, E.: 38
 Russel, Jane: 861, 898, 947
 Russel, Kenn: 119
 Russell, Rosalind: 861, 888, 898
 Ruth, Roy del: 51
 Rutheforth, Margareth: 109
 Ruttmann, Walter: 86, 88, 486, 490, 523, 545—547, 548, 552, 554
 Rye, Stellan: 180
 Sadoul, Georges: 124, 129, 138, 150, 153, 167, 186, 252, 286, 432, 433, 444, 446, 455, 458, 546, 555, 575, 931, 934, 937
 Sadoveanu, Mihail: 684
 Sagan, Leontine: 291
 Saint, Eva-Marie: 780
 Saint-Jean, Guy: 119
 Saint-Saëns, Camille: 447, 784
 Salou, Louis: 94
 Salvatori, Renato: 104, 118
 Samoilova, Tatiana: 101
 Sanders, frații: 593
 Sanford, Erskine: 93
 Sanson, Raoul Grimois: 33, 37, 38, 727
 Santis, Giuseppe de: 97, 309, 310, 312, 315—318, 323, 662
 Santis, Pasquale de: 116
 Sarfati, Maurice: 107
 Sarris, Andrew: 247, 248

- Sartre, Jean-Paul: 334
 Sasonov, P.: 457
 Sassard, Jacqueline: 112, 116, 682
 Savina, Ia: 119
 Savoir, Alfred: 670, 671
 Savu, Dem.: 98, 103
 Scaccianoce, Luigi: 119
 Schaeffer, Pierre: 781, 797
 Schaffner, Franklin J.: 113
 Schell, Maria: 676, 957
 Schenck, Joseph: 58, 59
 Schickel: 888
 Schileru, Eugen: 9
 Schlesinger, John: 110, 116, 364, 563
 Schlesinger, Leon: 451, 458, 459—460
 Schmidt, Josef: 409
 Schneider, Magda: 89, 407
 Schneider, Romy: 105
 Schneiner, Christoph: 20
 Schoedsack, Ernest B.: 528
 Schoukens, Gaston: 602, 603
 Schubert, Frantz: 410, 448
 Schulze, Johann Heinrich: 20
 Schumann, Robert: 410, 648
 Scobb, Edith: 120
 Scott: 525, 526
 Searly, Leon: 437
 Seberg, Jean: 102
 Secombe, Harry: 116
 Seeler, Moritz: 557
 Segal, Doru: 574
 Segal, Eric: 117
 Segal, George: 110
 Segar, F.C.: 441
 Seltzer, Leo: 560
 Selznick, David O.: 58, 59, 136, 195
 Semprun, Jorge: 118
 Seneca: 26, 843
 Senett, Mack: 51, 52, 69, 70, 71, 157, 202, 204, 205—208, 211, 263, 294, 352, 420, 438, 471, 692, 952
 Serlin, Oscar: 560
 Serling, Rod: 113
 Serre, Henri: 106
 Servan-Schreiber Jean-Jacques: 377
 Seta, Vittorio de: 105, 312, 318—319, 599, 974, 985
 Seurat: 606
 Sever, Septimiu: 98
 Seyring, Delphine: 107
 Shakespeare, William: 76, 109, 282, 325, 430, 648, 649, 683, 685
 Shamroy, Leon: 113, 120
 Sharif, Omar: 113
 Shattuck, George B.: 527
 Shaw, George Bernard: 809
 Shearer, Norma: 684, 847, 860, 873, 889, 898
 Sheehan, Winfiled: 50
 Sheeler, Charles: 558
 Sheridan, Ann: 861, 898, 947

- Sheybal, Vladek: 119
 Shimazu: 59
 Shindo, Kaneto: 105
 Sica, Vittorio de: 95, 96,
 97, 99, 309, 310, 311,
 397, 652, 655, 656, 672,
 693, 886, 963, 974, 975—
 976, 979, 986
 Siclier, Jacques: 950
 Sidney, Scott: 51
 Sidney, Sylvia: 90, 91
 Signoret, Simone: 98, 110,
 119
 Simon, Michel: 89, 91, 97,
 684, 916
 Sinatra, Frank: 836, 843,
 853
 Siodmak, Robert: 324, 557
 Sjöberg, Alf: 301
 Sjöström, Victor: 75, 76, 78,
 85, 101, 176—179, 195,
 216
 Skladanowsky, Emil: 34
 Skladanowsky, Max: 34
 Skolimovski, Jerzy: 357
 Skupa, Josef: 480
 Sloane, Everett: 93
 Slocombe, Douglas: 112
 Smith, George Albert: 38,
 39, 64, 65, 144—146, 147,
 148, 405
 Smith, Harry: 508
 Smith, Vernon: 208
 Smoktunowski, Inokenti: 105
 108, 684, 945
 Socrate: 779
 Sokolov, Ipolit: 542
 Soldati, Mario: 312
 Solnțeva: 102
 Sologne, Madelaine: 701
 Solt, Andrew: 648
 Sommerville, Roy: 51
 Sordi, Alberto: 99, 915
 Sorel, Jean: 109
 Sorère, Gabrielle: 78
 Spaak, Charles: 667, 688,
 949
 Spargo, Nicolas: 477
 Spottiswoode, Raymond: 808
 Staiola, Enzo: 975
 Stamp, Terence: 116
 Stampfer, dr. Simon Ritter
 von: 27, 30
 Stan și Bran (vezi: Stan
 Laurel și Oliver Hardy)
 Stanislavski, Constantin:
 894
 Stanley, George: 84
 Stanwyck, Barbara: 92, 861,
 873, 898—899, 947
 Stapp, Philip: 473
 Starevici, Vladislav: 478—
 479
 Staudte, Wolfgang: 95
 Stănculescu, Silviu: 108
 Stebbins, Robert: 557
 Stefano, Antonio di: 120
 Steiglitz, Alfred: 557
 Stein, Gertrude: 913
 Steinbeck, John: 99, 311

- Steinberg, Saul: 465, 466,
 477, 503, 504
 Steiner, Ralph: 560
 Sten, Anna: 846
 Stendhal: 685
 Stephenson, Ralph: 442, 456,
 486, 505
 Sterling, Ford: 49, 205, 699
 Stern, Bert: 593
 Stern, Seymour: 560
 Sternberg, Joseph von: 70,
 83, 85, 87, 89, 127, 194,
 242, 243, 245—249, 260,
 283, 649, 963
 Stevens, George: 60, 101,
 649, 947, 948
 Stewart, James: 825, 860,
 878, 895, 899, 907, 947
 Stewart, Paul: 113
 Stiller, Mauritz: 70—71, 75,
 76, 77, 176—179, 195
 Stoker, Bram: 187
 Stokes, Sewell: 118
 Stokowski, Leopold: 409
 Stone, Harold I.: 113
 Stoppa, Paolo: 97
 Storck, Henri: 602, 606
 Strand, Paul: 557—559
 Strandling, Harry: 113
 Strasberg, Lee: 836
 Strauss, Johann: 409
 Stravinski, Igor: 448, 581
 Streisand, Barbara: 113
 Strick, Joseph: 577, 591
 Strijenov, Oleg: 101
 Stroheim, Erich von: 76, 79,
 82, 83, 85, 91, 97, 126,
 198—199, 210, 213, 217—
 221, 234, 324, 532, 651,
 652, 754, 842, 860, 871,
 878, 879, 899, 909, 953
 Stroyberg, Anette: 329, 849,
 947
 Stuart, Dan: 620, 621
 Stummer, A.: 607
 Sturges, Preston: 324
 Sturm: 20
 Sturtevant, Sterling: 470
 Sturza, Lucia: 70
 Stuwe, Hans: 406
 Styne, Jules: 113
 Subiela, M.: 935
 Sullavan, Margaret: 861,
 888, 899
 Sullivan, Pat: 79, 436, 437—
 438, 444
 Superville: 481
 Surina, Daniela: 112
 Survage, Leopold: 487—488
 Svankmajer, Jan: 479
 Svilova: 541
 Swain, Mack: 51, 205, 699
 Swanson, Gloria: 51, 97,
 206, 860, 871, 873, 894,
 895, 899—900
 Sylvester, William: 114
 Széles, Ana: 108
 Solohov, Mihail: 831
 Solpo, E.: 457, 504
 Šora, Mihai: 9

- Șostakovici, Dmitri: 457, 786
 Știopul, Savel: 107, 356, 574
 Șub, Esfira: 521, 560

 Tabori, George: 118
 Tacit: 843
 Taft, William Howard: 857
 TAILLEUR, Roger: 288
 Talbot, Daniel: 593
 Talbot, Frederick: 623
 Talbot, William Henry
 Fox: 22
 Tallents, Stephen: 548
 Tally, Thomas L.: 134
 Talmadge, Norma: 51, 860, 871—872, 900
 Tamblyn, Russ: 105
 Tamiroff, Akim: 92, 102
 Tandy, Jessica: 107
 Taradash, Daniel: 648
 Tarkovschi: 355
 Tate, Sharon: 112
 Tati, Jacques: 102, 115, 163, 350—354
 Tatischeff, Sophie: 115
 Tattoli, Elda: 112
 Taviani, frații Paoli și Vittorio: 600
 Taylor, Elisabeth: 101, 119, 825, 860, 861, 900, 947
 Taylor, Robert: 860, 881, 884, 900
 Taylor, Rod: 107, 118, 900
 Tazieff, Laurent: 529
 Tchenko, Ivan: 118
 Tchérina, Ludmila: 408
 Tedesco, I.: 42
 Terry, Paul: 442, 444, 464
 Terzieff, Laurent: 120
 Teshigahara, H.: 108
 Thalberg, Irving: 136, 658
 Theodorakis, Mikis: 110
 Thiel, R.F.: 465
 Thiele, Wilhelm: 89, 406, 407
 Thompson, F.: 603
 Thuilier: 719
 Thulin, Ingrid: 101
 Thurbe, James: 465
 Tierney, Gene: 94
 Tilden, Samuel J.: 619—622
 Tiller, Nadja: 881
 Timošenco, Semion: 808
 Tintoretto: 712, 729
 Tisse, Eduard: 624, 716
 Tizian: 729
 Todd, Mike jr.: 738
 Tognazzi, Ugo: 120
 Tolland, Greg: 299, 717
 Tolstoi, Lev: 614, 697, 797
 Tomescu, Liliana: 105
 Töröcsik, Mari: 116
 Toulouse-Lautrec, Henri de: 712
 Tourneur, Maurice: 241, 244
 Tracy, Spencer: 90, 261—262, 831, 837, 846, 860, 862, 901, 923, 947
 Trauberg, Leonid: 90, 287—288

- Traumer, Alexandre: 693
 Trenet, Charles: 409, 569
 Trevor, Claire: 92
 Trintignant, Jean-Louis: 100,
 110, 116, 118, 120
 Trnka, Jiri: 480—482, 483
 Truchaud, François: 395,
 726, 939, 940, 945
 Truffaut, François: 104, 106,
 110, 114, 213, 251, 253,
 267, 293, 331, 332, 375,
 397—398, 638, 883
 Trumbull, Douglas: 114
 Turin, Victor: 564
 Turner, Edward R.: 38
 Turner, Florence: 845, 859
 Turner, Lana: 861, 885, 901
 Turpin, Ben: 205, 207, 211
 Tushingham, Rita: 106, 109
 Tynan, K.: 913
 Uccello, Paolo: 603
 Uchatius, Lt. Baron Franz
 von: 30
 Ulanova, Galina: 408
 Ullman, Liv: 110
 Ullmer, Edgar: 557
 Ulrich, Luise: 89
 Unsworth, Geoffrey: 114
 Urusevski, Serghei: 706, 749,
 755
 Urban, Charles: 38, 46, 67,
 526, 625, 626
 Ustinov, Peter: 99
 Vadim, Roger: 100, 329—
 331, 947
 Valentino, Rudolph: 836,
 844, 860, 862, 872, 880,
 881, 886, 887, 888, 889,
 894, 895, 896, 901
 Valéry, Paul: 648
 Valli, Alida: 99, 101, 852,
 865
 Vallone, Raf: 97, 316, 972
 Van Gogh, Vincent: 608,
 609, 699
 Vanderbeek, Stanley: 591
 Vandenberghe, Leonard J.:
 527
 Vanel, Charles: 94, 910
 Varda, Agnès: 106, 118,
 332, 571, 572—573, 607,
 672, 815
 Vasiliev, Gheorghe: 89
 Vasiliev, Serghei: 89
 Vasiliu-Birlic, Grigore: 107
 Vassilikos, Vassili: 118
 Vărășteanu, Olimp: 485
 Vedrès, Nicole: 521, 566
 Veevers, Wally: 114
 Verdi, Giuseppe: 407, 410
 Verga, Giovanni: 311
 Vergano, Aldo: 312, 315
 Verlaine, Paul: 375
 Verles, Bernard: 120
 Verne, Jules: 607
 Vernon, John: 120
 Veronese: 729
 Verneuil, Henri: 342

- Vertov, Dziga: 76, 80, 125,
 126, 236, 256, 259, 265,
 282, 497, 523, 539—545,
 551, 552, 561, 576, 577,
 591, 766, 805
 Viazii, Glauco: 294, 354
 Vidal, Henri: 101
 Vidal, Jean: 607
 Vidor, Charles: 419
 Vidor, King: 41, 85, 86, 240,
 242, 249, 275, 276—278,
 700, 723, 797, 936
 Vigo, Jean: 89, 126, 175,
 214, 242, 275, 282—283,
 291, 311, 551—553
 Vilar, Jean: 839
 da Vinci, Leonardo: 20, 29,
 728, 729, 735, 811
 Visconti, Luchino: 99, 104,
 107, 109, 286, 309, 310,
 311, 312, 315, 319, 398—
 399, 566, 661, 953, 957,
 963, 974, 980—981, 986
 Vitanidis, Gheorghe: 118
 Vitez, Antoine: 120
 Vitti, Monica: 103, 104,
 108, 724, 910, 918, 923
 Viva: 118
 Vivés, N.: 930
 Vlad, Roman: 791
 Vlady, Marina: 109, 112,
 119
 Vogel, Joseph: 508
 Vogt, Hans: 39
 Voiculescu, Ervin: 9
 Voinov, H.: 457
 Volkoff, Al: 82
 Voltaire: 817
 Vraca, George: 106
 Vuco, Olivera: 113
 Vuillermoz, Emile: 493
 Vukotic, Dusan: 474
 Wajda, Andrzej: 101, 102,
 357
 Walder, Herman: 186
 Wallash, Eli: 101, 104
 Waller, Fred: 758
 Wallis, Shali: 116
 Walsh, Raoul: 50, 82, 399—
 400, 562, 931
 Walton, William: 786
 Ward, Fannie: 255
 Warm, Hermann: 77, 186
 Warner, David: 119
 Warner, Harry M.: 49, 55
 Warner, Sam: 55
 Watteau, Antoine: 713
 Wavrin, Marchizul de: 529
 Wayne, John: 92, 825, 853,
 859, 866, 901—902, 905,
 907, 947
 Webb, Clifton: 94
 Wedgwood, Thomas: 21
 Wegener, Paul: 73, 180,
 183
 Weinberg, Herman: 295, 560
 Weismüller, Johnny: 915
 Welles, Orson: 93, 96, 101,
 102, 105, 109, 148, 213,
 238, 239, 257, 285, 286,
 295, 298, 299, 300, 301—

308, 323, 325, 346, 456,
467, 661, 683, 684, 717,
752, 753, 762, 804, 890,
891, 930, 974

Wellman: 526

Werner, Oscar: 99, 106, 110

West, Mae: 440, 852, 860,
863, 864, 873, 889, 893,
902

Wheeler, Joseph: 119

Whiting, Leonard: 116

Whitmore, James: 113

Whitney, John și James:
486, 488, 507

Wiazemsky, Anne: 112, 116,
120

Widdoes, Kathleen: 119

Widmark, Richard: 860

Wiene, Robert: 127, 185—
186, 188, 406

Wild, Jack: 116

Wilde, Cornel: 410

Wilder, Billy: 95, 97, 324,
557

Wilder, Thornton: 464

Wilhelm al II-lea: 618

Williams, Billy: 119

Williams, Dick: 470—472

Williamson, Ernest: 530

Williamson, George: 530

Williamson, James: 38, 64,
65, 144, 147—148, 153

Wilson, Michael: 99, 113

Wilson, Scott: 113

Winderberg, Bo: 113

Winderberg, Nina: 113

Winding, Andréas: 115

Windsdom, Norman: 838

Wise, Robert: 105, 423

Wolf, David: 557

Wong, Anna May: 89

Wood, Charles: 109

Wood, Nathalie: 100, 105,
715, 739, 903

Woods, Frank: 51

Worringer, Wilhelm: 186

Wright, Basil: 549

Wright, Richard: 307

Wyler, William: 60, 91, 92,
93, 95, 113, 270, 275, 283,
284, 285, 298, 299, 300,
323, 562, 649, 752, 753,
754, 928

Wyman, Jane: 95

Yanne, Jean: 112

York, Michael: 112, 116,
120, 682

York, Susannah: 107

Young, Colin: 357, 582, 583,
584

Young, Loretta: 861, 888,
903

Young, Robert: 350

Zahn, Johannes: 30

Zamecnik, I.S.: 784

Zanuck, Darryl F.: 58, 59,
274

Zapponi, Bernardino: 119

Zarhi, Nathan: 91, 663

Zavattini, Cesare: 97, 98,
181, 311, 599, 600, 652,
662, 666, 667, 972, 975
Zecca, Ferdinand: 45, 67,
204
Zeffirelli, Franco: 116
Zelnick George: 111
Zeman, Karel: 102, 106,
475, 482
Zinemann, Fred: 324, 345,
557, 559, 948
Zivojinovic, Bata: 113
Zola, Émile: 282, 676, 687,
688, 695
Zukor, Adolph: 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 54, 55, 134,
136, 156, 157, 196, 217,
658, 845, 850, 864
Zurlini, Valerio: 841
Zvorkin, Vladimir: 41

S U M A R

VOL. I

<i>Notă introductivă</i>	7
--------------------------------	---

ISTORIA CINEMATOGRAFIEI

Partea I

CEI 75 DE ANI AI FILMULUI

Cronologia invenției cinematografului; cronologia evoluției tehnicii, a industriei și a artei cinematografice	13
---	----

I. Analiza fotografică a mișcării.....	19
II. Sinteza mișcării	26
III. Proiecția imaginii animate	29
1895 — Invenția cinematografului.....	35
I. Tehnica cinematografică	37
II. Industria cinematografică	43
III. Artă cinematografică	64

Partea a II-a

PE MARGINEA ISTORIEI CINEMATOGRAFIEI

I. „Precursorii“	129
1. Factorul comercial	130
2. Factorul tehnic.....	138

II. Cele două surse ale filmului	140
1. Teatrul	140
2. Fotografia	144
III. Se naște un nou mijloc de expresie....	149
IV. Puncte de vedere	155
1. Interferențe	155
2. Realism și fantastic	158
3. Diferențierea profesiunilor	162
V. Cele patru căi specifice	164
1. Intelectualitatea cinematografiei franceze	165
2. Senzualitatea cinematografiei sue- deze	176
3. Cultul plasticii în filmul german	179
4. Sensul epic al filmului american	192
VI. Comedia	201
VII. Marele cinema mut	212
1. Personalitățile artistice	214
2. Povestitorii	228
VIII. Evoluția povestirii cinematografice (până în anii '40)	233
1. Evoluția imaginii filmice	235
2. „Punctul de vedere“ al povestito- rului	265
3. Realizatorii	274
IX. Filmul contemporan	296
1. Deceniul al cincilea	296

2. Orson Welles, un autoportret apocrif	301
3. Neorealismul.....	308
4. Regizori-dictatori, regizori-liberali	322
5. Filmul după 1950	325
6. Tendințe	357
7. Fișe	378

P a r t e a a I I I - a

G E N U R I C I N E M A T O G R A F I C E

I. Filmul muzical	403
1. Opera, Opereta	405
2. Filme coregrafice.....	408
3. Vedete muzicale	408
4. Filmul biografic muzical.....	409
5. „Film musical“-ul	410
II. Filmul de animație. Filmul abstract.	
Filmul pur	425
1. Desenul animat.....	427
2. Generice. Desen animat publicitar	475
3. Filmul de păpuși.....	478
Note filmografice despre realizatorii români de filme de animație	483
4. Avangarda. Desenul pe peliculă. Filmul abstract. Căutări în domeniul structurilor audiovizuale. Film pur	485

V O L . I I

III. Filmul documentar	519
1. Documentarul poetic (pînă la al doilea război mondial)	531
Robert Flaherty	531
Dziga Vertov.....	539

Walter Ruttmann, Hans Richter.....	545
2. Tendința realistă	548
Grierson, Rotha, Cavalcanti	548
Jean Vigo.....	551
Joris Ivens	553
Tendințe americane	556
Documentarul în timpul războiului....	560
3. Documentarul postbelic	565
Resnais, Franju, Grémillon	567
Rossif, Varda, Leenhardt, Reichenbach..	571
Documentarul românesc	574
4. Cinéma-vérité, cinema direct	576
IV. Filmul de artă	601
V. Alte varietăți	616
1. Jurnalul de actualități	616
2. Filmul științific	625
Filmul de cercetare științifică	626
Filmul de popularizare și cel pedagogic	628
3. Filmul publicitar	629

ARTA CINEMATOGRAFICĂ

(DICȚIONAR DE TERMENI)

I. Regizor—realizator.....	637
Dicționar	657
II. Scenariul — dramaturgia filmului	660
Dicționar.....	688
III. Decoruri, costume, machiaj	690
Dicționar	703
IV. Imaginea	705
1. Structura plastică	709
A. ompoziția cadrului	709
B. Lumina.....	713

C. Calități fotografice	717
D. Culoarea	719
E. Formatul cadrului	727
F. Ecranul variabil, poliviziunea, a treia dimensiune și altele	732
2. Relația: aparat — obiect filmat ..	740
A. Unghiul de filmare	740
B. Mobilitatea aparatului	743
C. Dramaturgia cadrului	752
Dicționar	757
V. Trucajele	764
Dicționar	775
VI. Sunetul	777
1. Cuvintele	779
2. Muzica	782
3. Zgomotele	792
Dicționar	798
VII. Montajul	800
Dicționar	820

ACTORUL DE FILM

I. Tehnica actorului de film	827
II. Elementele unei clasificări	835
III. Sociologice	840
IV. Istorice	855
Fișe signaletice	875
V. Mitologice	904
1. Actor și star	908
2. Morfologia starului	918
3. Exemplei gratia	925
Dosarul Humphrey Bogart	929
VI. Fiziologia starului	942
VII. Actorul în fața regizorului	955
Și un dialog apocrif	965
VIII. Actorul neprofesionist	970
1. Tipajul	971

2. Profesiunea de om	972
3. Interpretul — expresie socială	974
4. Asemănare spirituală	977
5. Actorul transformat în ne-actor ..	981
6. Fals cine-adevăr	984
<i>Notă bibliografică</i>	989
<i>Indice de termeni</i>	993
<i>Indice de nume</i>	995

Lector : TIBERIU AVRAMESCU
Tehnoredactor : MINA CANTEMIR

Apărut 1971. Hirtie ziar de 50 g/m². Format
700×920/32. Coli ed. 24,78. Coli tipar 16,25. Planşe
tiefdruck 16. A. nr. 19322/1970. C.Z. pentru bi-
bliotecile mari şi mici 859—9.



Tiparul executat sub comanda nr. 1053
la Combinatul Poligrafic „Casa Scin-
teii”, Piaţa Scintei nr. 1, Bucureşti
Republica Socialistă România



Amletto Novelli in
Quo vadis?, de Enrico
Guazzoni (1912)



Charlie Chaplin in *The Immigrant* — *Emigrantul* (1917)



Emil Jannings in *Der letzte Mann* --- Uhl-
mul dintre oameni, de
F.W. Murnau (1924)



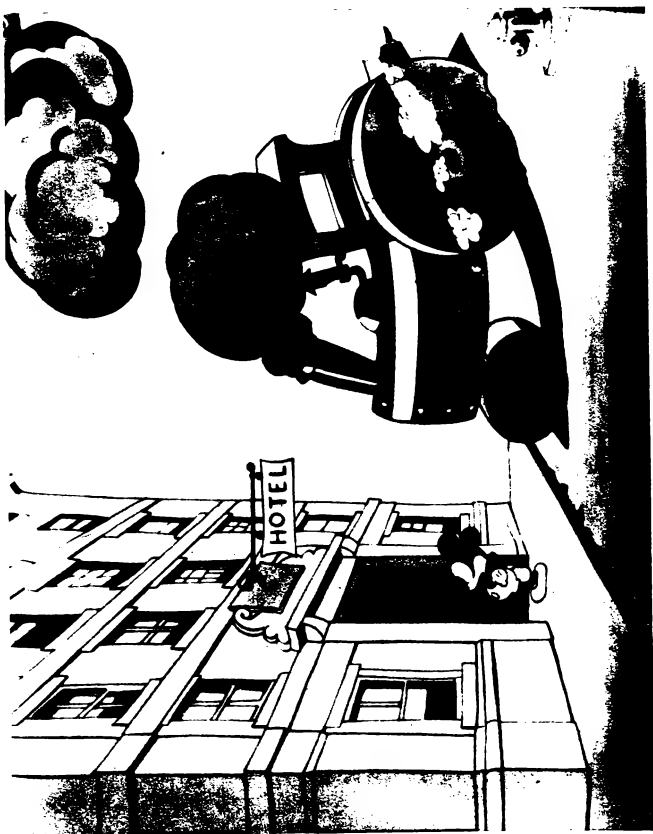
Crucișătorul «Potem-
kin», de Serghei Ei-
senstein (1925)



Buster Keaton



Boris Babocik în
Ceapaeu, de Serghei
și Gheorghe Vasilev
(1934)



Mickey Mouse in
Mickey's Steamroller,
de Walt Disney (1934)



Edward G. Robinson
in *The Whole Town's
Talking* — Tot oraşul
vorbeşte, de John Ford
(1935)



Frații Groucho, Chico
și Harpo Marx



Ginger Rogers și Fred
Astaire în *Shall We
Dance* — *Invitație la
dans*, de Mark Sand-
rich (1937)



Gary Cooper și Claudette Colbert în *Bluebeard's Eighth Wife* —
4 opta nevastă a lui
Barbă-Albăstră, de
Ernst Lubitsch (1938)



James Cagney in *The Roaring Twenties*, de Raoul Walsh (1934)



*Roma, ore undici-
Roma, ore 11. de
Giuseppe de Santis
(1952)*



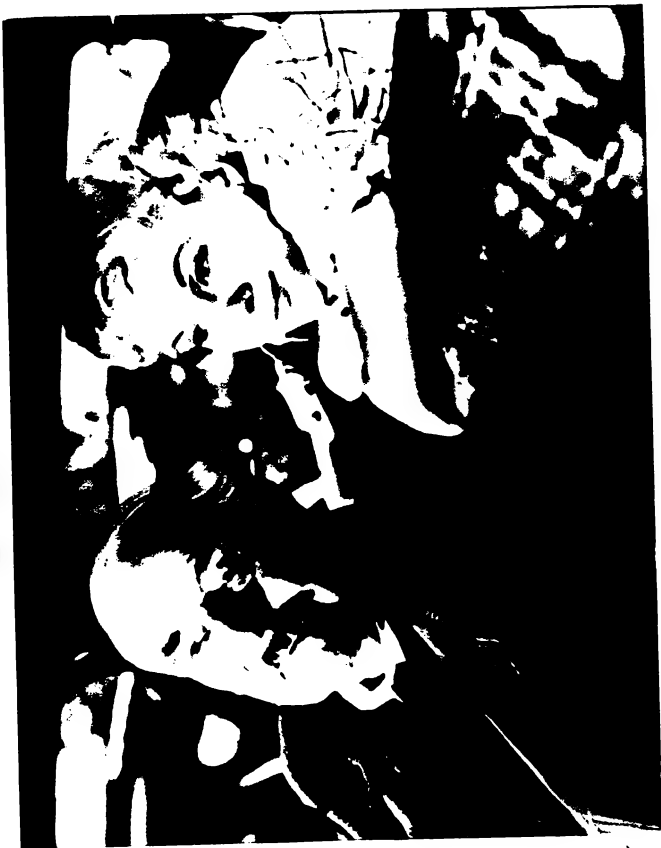
Șapte samurai, de Aki-
ra Kurosawa (1954)



Audrey Hepburn &
Humphrey Bogart in
Sabrina, de William
Wilder (1954)



Geo Barton și Aurel
Ghiulescu în *Marea
cu noroc* de Victor Iliu
(1956)



Victor Sjöström și Bibi Andersson în *Fragili* (calitatea de actori), de Ingmar Bergman (1957)



Giulietta Masina in *Le notti di Cabiria* -
Nopțile Cabiriei, de
Federico Fellini (1957)



Kim Novak și James Stewart în *Vertigo*, de Alfred Hitchcock (1958)



Paul Newman in *The Left Handed Gun*, de Arthur Penn (1958)



Eiji Okada și Emmanuelle Béart în *Hiroshima, mon amour* —
Hiroshima, dragostea mea, de Alain Resnais
(1959)



Albert Rémy, Claire Maurier    Jean-Pierre Léaud in *Les quatre cents coups*, de Fran  ois Truffaut (1959)



Jerry Lewis in *Bellbo*,
de Jerry Lewis (1960)



Iana Prohorenko și V.
Ivachov în *Balada sol-
datului*, de Grigori
Ciuhrai (1960)



Frantisek Smolik și
Dana Smutna în Ro-
meo, Julietta și Inti-
mul, de Jiri Weiss
(1960)

100-20

11

141-1041
141-1042



Gabrielle Ferzetti și
Monica Vitti în *L'Aven-
tura* — *Aventura*,
de Michelangelo An-
tonioni (1960)



Warren Beatty și Natalie Wood în *Splendor in the Grass*
Elia Kazan (1961)



Leon Niemczyk, Joanna Umecka și Zygmunt Malanowicz în *C'uitul în apă*, de Roman Polanski (1962)



Joan Crawford și
Bette Davis în *What
Ever Happened To Ba-
by Jane?* — Ce s-a în-
timplat cu Baby Jane?,
de Robert Aldrich
(1963)



Tom Courtenay in
Billy Liar — *Billy min-
cinosul*, de John Schle-
singer (1963)



Catherine Deneuve e
Nino Castelnuovo in
*Les parapluies de Cher-
bourg* — *Umbrelele din
Cherbourg* (1964).



Orson Welles in *Citizen Kane*
At Midnight
Fulstaff, de Orson
Welles (1965)



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2025

